

# الأنساق السردية المختلة

عبدالرّزاق المصباغي



مُوسَّعَةُ الْحَالِ الْمُجَرَّدِيَّةِ  
لِلْأَنْسَاقِ السَّرْدِيَّةِ الْمُخَاتِلَةِ  
بَيْرُوت - لِبَنَان





الأنساق

السردية المخاتلة



عبدالرزاقي المصباحي

# الأَنْسَاقُ السَّرْدِيَّةُ الْمُخَاتِلَةُ

شِعْرِيَّةُ السَّرْدِ، تَذْوِيَّةُ الْكِتَابَةِ، مَرْكَزِيَّةُ الْهَامِشِ



# مُؤسَّسة الرَّحَاب الْحَدِيثَة

لِطَبِيعَتِهِ وَالشَّرْقَ وَالْمَغْرِبَ

الكتاب: الأنفاق السردية المخاتلة  
الموضوع: دراسات أدبية  
تأليف: عبد الرزاق المصباحي

ISBN 978-9953-594-68-2

الطبعة الأولى: 2017 - جميع الحقوق محفوظة ©

تصميم الغلاف:

القسم الفني في مؤسسة الرحاب الحديثة

تصميم وإخراج داخلي: حسين طه

[hussein.taha@live.com](mailto:hussein.taha@live.com)

يُمنع نقل أو نسخ أو اقتباس هذا الكتاب أو أي جزء منه بأية  
وسيلة طباعية أو إلكترونية إلا بإذن خطى من المؤلف والناشر.

هاتف: 00961 3 359788 تلفاكس: 00961 7 241032

ص. ب. 3847-11 - بيروت - لبنان

[alrihabpub@terra.net.lb](mailto:alrihabpub@terra.net.lb)

[ahmad.fawaz@live.com](mailto:ahmad.fawaz@live.com)

## الإهداء

إلى الوالدين الرائعين دائمًاً

وإلى هند وجاد

فرحتي الأبهى



# إطار حوار

## ١- الخطية / المخاتلة

لطالما كان السرد، ارتباطاً بمسعى البوج التفصيلي ونقل الأحداث سواء كانت حقيقة أم متخيلة، منقاداً للخطية التي تسمه، في الأغلب، وخاضعاً لتراتبية زمنية ومنطقية. وهو، أي السرد، مهما تحول من الخطية المباشرة إلى الاسترجاع أو التقطع أو الدائرية؛ فإنه لا يربك تلك الخطية التي تبقى آثارها ظاهرة في مسار الأحداث والذوات، بحيث إن القارئ العادي غير المتخصص يظل قادراً، بيسر أو عنـت، على إعادة بناء الأحداث والقبض على مسارها الأصلي، ومن ثم لا يحدث ذلك إرباكاً في عملية التلقـي؛ لأن الإمكـانات المـاتحة أمام السـارد تـبقى مـحدودـة وـمـأـلوـفة في هـذا الضـرب من السـرد الذي يـطلق عليه "سرـداً كـلاـسيـكيـاً". لكنـه، أي السـرد، حينـما صـار على ثـخـومـ الشـعـرـ، وامـتـزـجاـ فيـ كـيمـيـاءـ عـجـيـبةـ، مـهـدـمـيـنـ الجـدارـ المـانـعـ بيـنـهـماـ الـذـيـ رـسـمـتـهـ وـحـمـتـهـ نـظـرـيـةـ الـأـجـنـاسـ الـأـدـيـةـ، فـإنـ خـطـيـتـهـ الـتـيـ كـانـتـ إـحدـىـ رـكـائـزـ الـكـبـرـىـ تـقـوـضـتـ لـتـدـخـلـ الـقـصـةـ وـالـرـوـاـيـةـ وـالـسـيـرـةـ بـمـاـ هيـ أـنوـاعـ سـرـديـةـ حـدـيـثـةـ مـرـحلـةـ الـلـاـ بـنـاءـ وـالـلـاـ صـفـاءـ، وـمـنـ ثـمـ صـارـ مـنـ الـمـتـعـذـرـ أـنـ نـتـحـدـثـ عـنـ الصـفـاءـ الإـجـنـاسـيـ، إـذـ وـقـعـ ذـلـكـ التـدـاخـلـ الـمـرـبـكـ فـيـ بـنـيـاتـهـ بـمـاـ يـتـجـاـوزـ الشـكـلـ الـبـسيـطـ الـذـيـ كـانـ عـلـيـهـ، وـالـذـيـ كـانـ يـحـفـظـ لـلـشـعـرـ، مـثـلاـ، اـسـتـقـلـالـيـةـ نـسـبـيـةـ حـتـىـ وـإـنـ ضـمـنـ فـيـ رـوـاـيـةـ أـوـ قـصـةـ...ـ

في هذا السياق تحدث المُخاتلة، ومؤداتها أن المُتلقـيـ لمـ يـعدـ فيـ ذـلـكـ الـأـمـانـ الـذـيـ وـفـرـتـهـ لـهـ الـخـطـيـةـ السـرـديـةـ؛ إـذـ يـجـدـ نـفـسـهـ أـمـامـ نـصـوصـ

هجينة غير صافية إيجناسيَا. ونحن حين نتحدث عن المخاتلة السردية، فإننا نقدمها، هنا، بمعنىين: مخاتلة في البنيات ومخاتلة في التيمات، ونعني بالأولى استدماج النويات الإستيتيقية المائزة لأجناس غير سردية في الرواية والقصة أو السيرة، كالتدخل بين السردي والشعري (شعرية السرد)، أو بين السيري والروائي، أو بين السردي والنقدي الأكاديمي أو الميّتا- سرد...، أما الثانية فتتحدد في التباس مفهوم الذات في المنجز السردي التجرببي، وتحولات الهوامش إلى مراكز حيث يبئر السرد على حكايات المهمشين في محاولتهم الانفلات من ربقة المركز الذي يتحكم في حيواناتهم ومصائرهم.

## 2- الانفتاح / اقتناص الفراغ

إن الحديث عن الانفتاح يقتضي وجود حالة سابقة عليها، تحد ضرورة في (الانغلاق). أي انغلاق كتاب نوع سردي ما على أطر مرسومة ندعوها بنيات خطاب هذا النوع السردي (قواعد جنس القصة مثلاً). أما الانفتاح فيفيد محاولة هدم هذه الأطر وتلك البنيات بما يجعل من النصوص المكتوبة واقعة في الثخوم الحادة لنظرية الجنس الأدبي وساخرة منها في الوقت نفسه، عبر كتابة نصوص هجينة وغير صافية تأتلف في بنيتها نويات من أجناس أخرى كالشعر مثلاً. ولعلنا يمكن أن نفهم أيضاً أن الانفتاح، في هذا السياق، يعني الهدم والتفكيك والثورة على الجاهز والراسخ والمغلق. ولعله ولهذا السبب نجد كثيراً من كتاب القصة القصيرة، مثلاً، قد ارتادوا غمار التجريب، فكتبوا النصوص القصصية التجريبية، والقصص القصيرة جداً، والشذرة، بما هي أنواع سردية مجسدة للانفتاح. إلا

أن ظهور هذه الأنواع السردية قد أغري عدداً من مقتني الفراغ الذي يتركه أي تحول أو تجديد مستغلي تراخي النقد أو ضبابية القواعد ليكتبوا نصوصاً وجملة مترادفة وينسوسوها بالقصص القصيرة جداً أو الشذرة وينشروها في الناس عبر وسائل التواصل الاجتماعية. وتشيع بفعل سرعة الوصول وبسبب سحر (اللاليك) الذي يمنح بسخاء لصاحب (النص).

إن الفوضى التي عرفتها بداية ظهور هذه الأنواع السردية هي التي أفضت إلى تسونامي النصوص القصيرة جداً في السنوات الأخيرة. وبالرغم من أن هذا التسونامي قد منحنا النصوص العميقة والأسماء الجديدة الوعادة، ومنها من صار لها ملخصاً. فإن كثيراً من التجارب قد عابها غياب الوعي بطبيعة الجنس الأدبي الذي يكتب في إطاره، والاستسهال الناجم عن اعتقاد بسهولة الكتابة فيه. فصار من المأمول أن نقرأ جملة مترادفة تفتقد للتكييف والقفلات المفاجئة والمدهشة تجوب صفحات التواصل الاجتماعي والصفحات الثقافية للجرائد والمجلات، وحتى في أضmomمات.

والامر نفسه ينسحب على الرواية التي يمكن اعتبارها ديوان العرب الجديد الذي أغري الكتاب على اختلاف الأجناس التي يكتبون فيها، فحج إليها الشعراء وكتاب القصة بخبراتهم وتاريخهم، بل حتى النقاد والباحثون، وبالرغم من أن الرحلة إلى إمبراطورية الرواية لم تكن، دائماً، سالكة وناجحة، إلا أن الكيمياً الملنفرزة عن الشعر والسرد، وخاصة، في الرواية المعاصرة جعلتها في بعض التجارب المشرقة نصاً مفتوحاً على الإدهاش الجمالي الممتد، الذي تصاحبه رؤى ثقافية وجودية للعالم. وبالرغم من أن الرواية أيضاً، كالقصة، لم تسلم من مقتني الجوائز

الكبير التي أطلقت حول الرواية، ومنها الجائزة العالمية للرواية العربية المعروفة اختصارا بجائزة البوكر العربية، جائزة كتارا، جائزة الطيب صالح وجائزة نجيب محفوظ... وغيرها من الجوائز الكبرى والوطنية والمحليّة؛ فإنها مع ذلك منحتنا أصواتا روائية شفيفه نالت ما تستحق من الضوء الإعلامي الذي كان في ما مضى قاصرا على المكرسين والمُجَرَّبين من الروائيين. وبالتالي، فإن هذه الجوائز قد أسهمت في تقويض سطوة بعض المراكز الثقافية والإبداعية. وصارت معها بعض الهوامش مراكز، مثلما هي ثيمات عدد من الروايات الجديدة التي تنتصر للهامش والمقصي والمنسوخ.

### 3- شعرية الانفتاح /الالتباس

يمكن أن نفهم من علاقة المركب الإضافي (شعرية الانفتاح)، أنه، أي الانفتاح، يتحقق عبر انتفاء سمت الشعر واستجلاب بنياته الجمالية والفنية من تكثيف وبلاعه وحذف وإيقاع إلى فضاء السرد. وهي بنيات جمالية تحضر في كثير من النصوص القصصية والروائية والرحيلية المشرقة التي تفتح أفقنا على الإدھاش وعلى المرايا اللانهائية لدلالياتها. وهناك إمكانية لفهم أوسع يجعل من الانفتاح مؤطرا ضمن السؤال الإجناسي، فتزيفتان تدوروف وإيسووالد ديکرو يؤكdan أن (مسألة الأجناس من أقدم مسائل الشعريات، ومن العصر القديم إلى أيامنا لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس وعدها وعلاقاتها فيما بينها)<sup>1</sup>. والشعرية، كما هو

---

1 إيف ستالوني. الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة. بيروت-لبنان، ط1، مايو، 2014.

معروف، بنيات الخطاب الكبرى المحددة لجنس بعينه. وفي الفهمنى كليةما فإن الأنواع السردية الحديثة من قصة ورواية ونصوص رحلية، قد افتحت على جنس الشعر ومتاحت منه كثيراً من سماته. ولعله من الظاهر أن كثيراً من التجارب اللامعة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً بخاصة، كتبها مبدعون وفدوا من الشعر المهيّب أو عرّفوا بعلاقتهم القرائية الثرة به. وإن كان الانفتاح على الشعر قد أفاد الإنتاجات القصصية، فإنه مع ذلك خلق التباساً شديداً على مستوى التجنيس إذ يحدث أن يقرأ كاتب نصوصاً على أنها قصص أو على أنها قصائد نثر أيضاً، إذ يكفيه أن يغير من طريقة الإلقاء حتى يتحقق الالتباس كلياً. أما بعض الإنتاجات الروائية فلكلأنها صارت ملحمة شعرية من زمن نصيّ طويل. وإن كان التجنيس توقعاً في جوهره، فإن خرق هذا التوقع قد يؤدي إلى الإدهاش والإبهار الناجم عن الغموض، بقدر ما قد يخلق أيضاً تشويشاً في التلقي في حال الالتباس.

#### 4- متن الكتاب

إن القراءات التي نقترحها، في هذا الكتاب، تحاول أن تضع اليد على بعض تجلّيات المخاللة في الأنساق السردية الحديثة. في القصة عبر رصد حركية الإيقاع في مجموعة (عزف منفرد على إيقاع البتر) لعبدالحميد الغرباوي، أو مظاهر التجريب والغموض في إضمامة (اعتقال الغابة في زجاجة) لأنيس الرافعي، أو أشكال سردنة الذات والفضاء في مجموعة (سيمفونية النوارس) لمحمد معتصم، أو الصراع بين أطروحة السارد وأطروحة القارئ وشيوخ نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر في مجموعة

(سرقات صغيرة) للروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، أو الوقوف على مفارقات هذا العالم الغريب في إضماماته (ليالي على الرصيف) للقاص والشاذر السعودي محمد آل فاضل.

وفي الرواية حاولت الدراسات تقديم قراءة جديدة في رواية (كان وأخواتها) للباحث والروائي المغربي عبدالقادر الشاوي، تتغيا الخروج بها من القراءة الأيديولوجية التي جعلتها، فقط، رواية مؤسسة لأدب السجون في المغرب، دون أن تقارب تجربتها الطبيعية في زمن أيديولوجي على الآخر. واستغوار حضور الذات وأشكال التداخل النصي في رواية (سوق النساء) لجمال بوطيب، فضلا عن أشكال الالتباس في رواية (امرأة النساء) لمحمد برادة، وبناء التخييل المركب من حبات سابقة وحكايات أمازيغية في رواية (نوميديا) للروائي طارق بكارى. بالإضافة إلى مستويات حضور الهامش في روايات (زاوية العميان) لحسن رياض، (نيران شقيقة) لحسن الرموي، (إصرار) لبوشعيب الساوري. إضافة إلى محاولة الكشف عن البعد التمثيلي للواقع في روايات معاصرة، كإشكال الفحولة الاجتماعية والهوية وإعادة قراءة التاريخ وتتجديد الأنماط السردية ومنافحة سلطة المؤسسة في روايات: (المهلمات) لفاتحة مرشيد، (ساق الباumbo) لسعود السنعوسي، (تغريبة العبدى المشهور بولد الحمرية) لعبدالرحيم الحببى، و(القوس والفراشة) لمحمد الأشعري، (في الهنا) لطالب الرفاعي، و(دواوير الساحل) لمحمد غرناط. وتنتهي المقاربات برصد التداخل بين التخييلي والمرجعي، وبين السردي والشعرى في محكى السفر في نصين رحلتين هما: (كتاب الأيام) لشعيوب حليفي و(عين وجناح) للشاعر والرحالة العماني محمد الحراثي.

لقد كُتبت هذه القراءات في مراحل زمنية متفرقة تصل إلى سنوات أحياناً ونشر بعضها في مجلات وملحق ثقافية عربية مختلفة. ولم يكن في نيتني أن أجمعها في كتاب واحد، إلاّ حين تبيّن لي أنها تؤدي غايتين اثنتين: الأولى محاولة استغوار الأساق السردية المخاللة في الأعمال السردية المقاربة، والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابة عن أعمال حظيت وأصحابها باهتمام إعلامي لافت، وأخرى لكتاب شباب وكهول لم تnel أعمالهم هذا الحظ بالرغم مما قد تكتنزه من عمق وتجديد فنيين. وهذه القراءات إذ تأمل أن تتوقف في هذا المسعي فلا بد من التأكيد أنها، أيضاً، تملأ جانباً روحياً لدى كاتبها لكونها توقيعاً لعلاقة حميمة جمعتني بهذه النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاً. قراءة ماتعة.



## القسم الأول

تجديد البنية والوعي في

القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً



# **بنية العالم الهشة في (عزف منفرد على إيقاع البتر)<sup>١</sup>**

إن الهشاشة ملمح ضاغط في أضمومة (عزف منفرد على إيقاع البتر) للقاص عبد الحميد الغرباوي، والصادرة عن دار الوطن للطباعة والنشر، هشاشة الروح المنسحقة بسبب قبح العالم وسطوته، وهشاشة النصوص ذاتها التي تنفرز عن بنية هجينة تستدمل بنيات إستيتيقية أخرى تغنى عالمها وتنافح عن تعدديّة البؤرة الجمالية، ويستدعي ذلك أن يكون إيقاع الأشياء حرًا ينبع عن السيمترية النمطية؛ لأن روحه (أي الإيقاع) تنبض، في النصوص، على سلم موسيقي خاص، مما يحدث إرباكاً هادراً في حركة الأشياء وسكناتها، وإرباكاً في الزمن الذي يصير أكثر مرونة ليستوعب استرجاعات الذاكرة واستشرافاتها، هذا، يقيناً، ما تستضمّره علامات العنوان (عزف منفرد / إيقاع البتر) حيث الذات تبحث عن فرادتها وفردانيتها، حين تتأيّ عن سلطة المايسترو ورتابة الأوركسترا ونظمها القاهر / القاتل، محدثة، هكذا، هذا البتر الضوري في إيقاع الأشياء، بوصفه معادلاً موضوعياً لمركزية النظام الاجتماعي وقوانينه القهيرية، ومنه فإن الذات السردية، تقدّيساً لثورتها الناعمة على هذه السلطة، تتقدّر نحو الداخل لتستبطن ماهيتها / إيقاعها المخصوص.

## **هشاشة بنية الخطاب**

تساوق هشاشة الروح، إذن، مع هشاشة نصوص الأضمومة التي فضل عبد الحميد الغرباوي أن يجسّها بالعبارة المفتوحة (نصوص) بدل تسمية

---

<sup>1</sup> عبد الحميد، الغرباوي. عزف منفرد على إيقاع البتر، دار الوطن للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2012.

قصص أو مجموعة قصصية ليس، بالتأكيد، تهرباً من بنيات الخطاب القصصي التي خبرها منذ أضمومته القصصية البكر (عن تلك الليلة أحكي) الصادرة سنة 1988؛ وإنما تجسیداً للوعي بخصوصية نصوص هذه المجموعة التي تخترق تلك البنيات بما يخلق إيقاعاً جديداً يمتحن صخبه الهاذر من الجاز وهدوءه الساحر من الكونشرتو. وينجم عن ذلك هارمونية مختلفة تخضع بموجتها النصوص لتوزيع شبيه بقصائد الشعر حيث أنفاس مستقطعة من عبارات وكلمات وتركيب قائمة على التكرار والتوازي، وقد جاء في نص (Jazz) (الأصوات/ تلك التي تضرب في كل الاتجاهات/ تلك التي، / كرياح تهب في عشوائية وفوضى فائقة اللامبالاة/ تلك الأصوات../ النشار / المدمرة/ المتلفة للأعصاب.. معها، / خيارنا الوحيد/ كان/ أن نتجاهلها..)، نحن الثلاثة..)، ص7، وإن بنية التكرار لهي أهم ملمح إيقاعي استثمرته نصوص الأضمومة، ويتناهم مع الاشتغال على محور التركيب، حيث التقديم والتأخير جزء من هذه البنية الإيقاعية (في الخارج، / مطر وبرد/ برد ومطر يتتساقط في إيقاع رتيب، .. في إيقاع رتيب يتتساقط، / وفي زاوية معتمة، / وقفَت الصغيرةُ، / الأنiqueة الصغيرة، / كأم رؤوم) ص16. هذا الانتظام الإيقاعي المؤسس على التكرار وخرق البنية التركيبية المحايدة يعطينا نصاً هجينًا يألف في بنيته السرد والشعر والموسيقى والتشكيل.

تظهر آثار النسق الشعري في بنية النصوص وثيماتها كما في العناوين الداخلية، بالتركيز على مكون الإيقاع بوصفه جوهراً راسخاً في الشعر كما هو الأمر في عناوين (درس القلب على إيقاع جديد، روحان على سلم موسيقي، عزف منفرد على إيقاع البتر) أو باتخاذه (أي الشعر والشاعر أيضاً) ثيمة مواربة كما في نص (يانيس) الذي يرسم بورتريها للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس (1909-1990)، ذي التأثير الواضح في نصوص المجموعة، فعبدالحميد الغرياوي يستلهم، هنا، الكتابة الشذرية التي ميزت أعماله الشعرية الشهيرة من قبيل (إيروتيكا) و(سوناتا في ضوء القمر)، والتي لا تخلو من فسحة السرد وامتداده.

إنَّ صدفة مفاجئة كانت بمثابة مِنْهَا سماوية باذخة ستجمع الذات الساردة بيانيس ريتuros في أحد الأزقة اليونانية، قريراً من (منعرج ضيق / زقاق معتم) صامت، / خال وبارد/ أرضه مغطاة بحجر أصم/ أملس، ندي/ زقاق تسرح فيه الرطوبة، / بقوسورة ظاهرة)ص99. وإنها علامات على هشاشة الأشياء ورخايتها بوصفها نتيجة حتمية لحياة ضاربة أتعبت روح الشاعر، لكنها لم تنهك ملامحه (كان شاهقاً/ **الشَّعْرُ قصيرٌ/أَشْقَرُ**، / إلى حد ما أشقر/ الأنف أشْمُ / الجبهة عريضة صقيلة، ... العينان براقتان/ كما لو كانتا نجمتين مضيئتين في ليل سديمي/ كما لو كانتا/ تدمنان السفر، / عبر الأزمنة، الحكايات، / عبر الأحلام... عيناه..) ص 100-101، ملامح خليقة بمحارب لم تnel منه سنون السجن الطويلة التي كابدها عقاباً له على مواقفه النضالية الشجاعة ضد الحكم الأتوクراطي في بلاد هي مهد الفلسفة والحكمة والديمقراطية، ولم تnel منه ملازمة المصحات التي دخلها أكثر من مرة تارة بسبب مرض السل القاتل وتارة أخرى نتيجة التعذيب السادي الذي لاقاه في حبسه، إن ريتuros يظل شامخاً، كما يخبرنا السارد، مطوحاً، هكذا، بعلية قوانين الحياة وإشراراتها وحتميتها عبر رحابة الشعر الذي كان رفيقه المخلص وصديقه الإنساني الرفيع في مرحلة مرضه ثم سجنه؛ ولأنَّ الشعر يأتي بأصدقاء مخلصين فقد كان صديقه الشاعر الفرنسي السريالي لويس أراغون يحشد المثقفين والساسة كلما سجن ليخرجه إلى فسحة الحرية وفسحة الشعر. لذلك ظل الشاعر بكامل أبيته وشمومه (كان شاهقاً.../ قد أكون متوهماً في ذلك، .../ لكن، / وقياساً إلى ما سمعت وقرأت له.../ بدا لي شاهقاً.../ يحول دون رؤيتي لما خلفه من جدران وأبواب ونوافذ..) ص 101. نهاية في الزمن يعلن الشاعر وجوده، امتداده، ورسوخه في الحياة كلما احتفظت نصوصه بألقها الذي يجعل الغياب الجسدي توبيعاً آخر للحضور الشاهق. هذه حال يانيس ريتuros غير المعنى باسمه بالقياس إلى روح شعره (هذا الاسم ليس غريباً على.../ يانيس... يانيس...) لكنني لا أذكر أني كنت أحمله في يوم من الأيام.../ لعليَّ كنت أحمله ونسقيت.../ نسيته تماماً)ص 104. يانيس

ريتسوس الطفل أبداً والمتفائل دائمًا يشمخ بالفقدان، يقول ردا على السارد في حوارهما (خرجت حيا من الأمراض../ من جلسات التعذيب../ خرجت من أغوار الموت..) ص106. هذا "البعيد"، إن شئنا اختيار عنوان مختاراته الشعرية التي ترجمها الشاعر رفعت سلام، هو قرين الأبدية أو بعضها منذ أن اتخذ البناء بالكلمات حرفته السامية.

إن نصوص يانيس ريتتسوس هي، في جوهرها، سيرته الشعرية التي تخلد معاناته وحياته ورؤيته للأشياء، وهو أمر تسرب إلى نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) التي تلامس أيضاً جوانب من حياة كاتبها في علاقته بالإنسان والأفضية والتاريخ والواقع في تواشج مع نهج ريتتسوس الشعري، إذ كلاهما سعى إلى تشييد كونه الخاص عبر تشكيل حيوانات وهندسة لوحات تحفل بكثير من الغموض، وعبدالحميد الغرباوي فنان تشكيلي أيضاً، لذلك كان حضور هذه البنية الإستييقية أمراً لازماً في إيقاع النصوص، وفي نص (ريف العيون) تلتقط عين الرسام مائدة مستديرة الشكل، وذات طابع نفعي مألف، لكنها لن تحافظ بوظيفتها ولا بشكلها في ورشه، إذ تفقد هندستها وتزييها، في المقابل، بخطوط متنوعة ومختلفة الأحجام والألوان والأشكال تتفق منها غرف مؤثثة تصلح لأنشاء كثيرة وحديقة صغيرة وارفة الظلل، ثم تضج الحياة بحركة أسرة صغيرة مكونة من أب وامرأة حامل وطفلين هما بنت وولد، يفسح الأب لعائلته الصغيرة المجال لدخول البيت، فيصبح الرسام في الرجل، دون أن يعيره اهتماماً ثم (خيّل إليه أنه يلتفت ويبيّstem له../ هي ذات اللحظة الأولى، / خيل إليه، أنه هو/ هو نفسه، / يغمز وجهه الآخر كما لو كان في مرآة، / مغلقا خلفه الباب...) ص46. تلك كانت حياة الرسام التي تمناها وتجسدت في هذه اللوحة الفاتنة التي سندُها مائدة منخورة ومكسورة الجوانب، ليصير الباب بوساطة يديه وبتحريض فاضح من العين فسحة أخرى من الحلم وحياةً ثانية للذات تقوّض رتابة الزمن.

ثمة آمال مؤجلة وحيوات أخرى بعيدة، لا بد من حفز الذاكرة لاسترجاعها، وإن المرايا التي تكسو جدران المقهى التي يجلس فيها السارد رفقة صديقه كما في نص (نافذة على حافة وجهين) لهي مصدر هذا الحفز، وهي مرايا متعددة تسعد في رؤية بصرية شاملة لرواد المقهى، لكنها أيضاً تجعل عين السارد مشدودة إلى صورتين يخرجهما صاحبه من جيده، ليتوغلان معاً في ذكريات قصية تفتح، على إثرها، نوافذ على الداخل حيث إشراقة الشمس الأبدية و(الهواء البارد/ الدافئ/ الهواء الطلق/ العكر)ص 82، وحيث (الضحكات/ الصرخات/ النداءات)ص 82. إنها جميعاً معادلات رمزية لهشاشة الروح واضطرباتها الناجم عن تتصدع القيم النبيلة وفقدان الواقع صفاءه اللازم، معنى آخر اضطراب إيقاع الحياة وانتظامها الذي يعبر عنه أيضاً نص (jazz) مفتتح أضمومة عبدالحميد الغرياوي، وفيه تتقدّر مرآة الذاكرة وتتجه نحو الأعماق حتى تُوجَد نقطة تلاقٍ يتقطّع فيها نزف الروح والإيقاعات المبنعة من البابمولاس والسكسفون والترومبيت، تلك الآلات السحرية في فن الجاز التي تتواءم مع الرقصات المجنونة والأصوات المبحوحة وتعبر بالسارد ورفاقه إلى عوالم سحرية أخرى ينتفي فيها الإحساس بالزمن الحاضر وتقود، مثلاً، إلى (نيو أورليانز) مهد هذا الفن الأفرو-أمريكي الذي يؤرخ لحال العبودية التي عاشها الأفارقة السود، قبل أن ينجحوا في الفكاك من ربقة هذا الاستعباد عن طريق نضال رمزي كما فعلت السيدة السوداء روزا باركس حين رفضت ترك مكانها في الحافلة لأحد المتعصبين البيض، والذي صار نضالاً ميدانياًقاده الزعيم الزنجي الأشهر مارتن لوثر كينج صاحب الأيقونية الخطابية (عندي حلم)، الجاز يأخذ الرفاق الثلاثة إلى هذا التاريخ الأسطوري ويوقظ فيهم الإحساس بإنسانيتهم وطفولتهم المفتقدة، مثلما تتلف أصواته أعضائهم بنشاشها الرائع.

وإذن فالبنية الهشة لنصوص الأضمومة أفضت إلى نص هجين يضمّن نويات إستيتيقية مختلفة يجمعها نظام الإيقاع الذي يرتفع نبضه إلى درجة الصخب كما في فن الجاز، أو مركزية الآلة الواحدة المنتظمة والهادئة كما في

الكونشرتو، تماماً كما هي حال النفس في علاقتها بالحياة، التي يتجاذبها النظام والفوضى باعتبارهما نتاج الصراع القائم بين نضال الأفراد الذين يحلمون بحياة أفضل يسودها نظام عادل وبين قهرية القوانين وإكراهات الزمن، وإذا كان المشاهير من قبيل يانيس ريتuros ومارتن لوثر كينج قد استطاعوا أن يحدثوا أثراً كبيراً غير كثيراً من معالم مجتمعاتهم؛ بل والعالم فإن حيوات هامشية كثيرة تظل حبيسة إيقاع وحيد ورتيب، مستسلمة لتراثية جبرية جعلتهم يعيشون قسراً وفق مقاساتها.

## إيقاع الهامشي والعاطفي

تتعدد الحقول الدلالية والسياقات المعرفية التي يمكن أن توظف فيها لفظة (إيقاع)، ففي الفيسيولوجيا يمكن الحديث عن إيقاع القلب، وفي الاقتصاد نستعمل اصطلاح إيقاع التنمية وإيقاع مؤشرات البورصة، وفي الميدان السوسيولوجي نجد مصطلحات من قبيل إيقاع المجتمعات وإيقاع الحياة... وفي جميع هذه المجالات لا تفقد اللحظة معانيها الأصلية التي تحيل على تناوب الحركات والسكنات وفق مؤشر الزمن، ولا يخلو هذا التناوب من صراع وتنابذ بينهما (أي بين الحركة والسكن) للضفر بأوسع مساحة ممكنة من الحضور كما لا يخلو أيضاً من توافق ممكн أيضاً، هكذا هي الحياة حين ترتبط بإيقاع القلب، وفي نص (روحان على سلم موسيقي) نجد ضرباً لهذا التناذ/ التوافق في حركات وسكنات زوجين حبيبين أحدهما بعد واللامبالاة شرخاً في علاقاتهما، وفي لحظة تقييم خسائر هذا السكون القاتل قرر الزوج أن يحرك إيقاع الأشياء، لم يختر دخولاً مباغتاً وبارداً إلى المنزل، عزف عن استعمال المفتاح واستعراض عنه بطرق الباب دقات إيقاعية مختلفة تحفل بالانتظار المتناغم مع دقات القلب التي تفضح خوفه وترقبه من ردة فعلها، تدخل الروح في سكونية أخرى مشوبة بالترقب القاتل والضغط الذي يُؤَلِّد إحساساً فيه مزيج من

البهجة والتوتر، لتفتح هي الباب بفرح كاد يصير صرخة مدوية تخلخل تلك السكونية النفسية الطويلة، ويتسرّب هو إلى الداخل حيث مكانه الطبيعي محدثاً حركة لا نهاية.

على غرار الزوج الحبيب المشغوف بالعودة إلى زوجته كان الجندي في نص (عزف منفرد على إيقاع البتر) يقطع مسافة طويلة نحو والدته تتقطّع فيها إيقاعات مختلفة، إيقاع موال حزين يرافقه في الطريق وإيقاع أصوات حذائه العسكري الثقيل التي تحمله إلى سيناريو الحرب (فطرقاته... / على الرصيف / أعادته قهراً / إلى هناك... / هناك، ... / حيث الولحل... / الولحل... / الأدران...) وتلك الروائح العطنية كروائح الجلود المسلوحة...) ص 57-58، هناك حيث الموت المحدق وحيث الجثث المرمية في كل مكان، فالأصوات المنبعثة من حركات الحداء تعيده إلى صور الحرب البشعة التي لا ينقدّه منها إلاّ أصوات طرقات العكاّز، الذي يستعين به للتقدم نحن مراده، حين تطغى على أصوات الحداء موقفة تدفق ألم الماضي قبل أن يزهر الأمل الأجمل مع سماع صوت الأم الشجي (تلك المعزوفة التي رافقت تكوينه.. / كيونته) ص 65. وفي مقابل قصة الحبيبين وقصة الجندي الذين يحفل إيقاع حياتهم بالتناوب بين الحركة والسكون، فإن الطفل الذي يلقب بالعصفوري الحارس في نص (هندسة عصفوري على الأرض) هو حبيس إيقاع رتيب تغمره سكونية طويلة في عالمه الهاشي، إذ يقطن كوخا صغيراً يشبه عشاً بناء قطعة قطعة بمحاذة مدخل عمارة قديمة، ويمارس بيع الجرائد طيلة اليوم غير عابئ بأخبار المشاهير والبورصة والأحداث الكروية التي تخبر النخبة بها، مرتاحاً في كونه الخاص ومصغياً في الليل إلى كل حركة أو نامة قرب مدخل العمارة، ساخراً، بهذا الصنيع، من هشاشة العالم وقبحه الناجمين عن سلوك المتحكمين في صناعة هذه التراتبية الطبقية التي تضعه في قعرها، سالبة حقه في التعبير والبوج كما يعكس ذلك نص (الجدار) الذي اتخذه الكاتب رمزاً لتقويض محاولات الاعتراض والخروج عن المسارات المحددة سلفاً، فالذات المحورية في

هذا النص لم تكتف بالتأمل الطويل في الجدار؛ بل ارتكبت خطيئة ملامسته والإصغاء إلى جوهر الأشياء التي بداخله، وحين قررت قول ذلك للناس (شقّ الجدار الهائل سيفٌ من ضوء/ضوء غريب/ضوء مشع/حارق/خارق/اخترقه من قنة الرأس إلى أخمص القدمين) ص24.

وعموماً فإن نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) تحتفي بالهشاشة التي تسم هذا العالم من خلال التبئير على الهاشمي والإنساني وإيقاع حركاتهما وسكناتهاهما، وهذا أفضى إلى بنية نصية هجينة يختلف فيها الشعر والموسيقى والقصة والتشكيل في تواؤم مع ثيمات النصوص التي تنفرط فيها خطيبة السرد وزمنيته عكس ما أصلته البنية القصصية الكلاسية تجسيداً من الكاتب لهشاشة الكون الداخلي للإنسان في عالم يسوده نظام يسعى إلى السيطرة والتدرجين الذي يسمع صوتنا واحداً ووحيداً لكن لا يخطئه النشار.

# البنيات المخاتلة في "اعتقال الغابة في زجاجة"<sup>١</sup>

إن الكتابة عند القاص أنيس الرافعي تبلغ درجة قصوى من التجريب الذي ينطلق عنده من نموذج خاص يسمى أعماله ويجعلها متفردة، وهو تجريب واع بمقاصده وبآليات الكتابة أيضاً، وهي آليات طيبة في يده يصرفها أنى أراد ويشكل آفاقاً مختلفة لتلقي عمله، تحفز القارئ على الاجتهد في البحث عن إمكانية قرائية ما وعلى التأمل أيضاً. وليس من المبالغة في شيء، القول إن المجموعة القصصية "اعتقال الغابة في زجاجة" تمارس تمنعاً خاصاً ضد القراءة النقدية (التقليدية) وضد القراءة المتسرعة التي ترمي إلى تقرير دلالة خطية واحدة أو إدراك متعة لحظية آنية، فقصصها الثلاثة عشر تجاوز هذا النوع من التلقي المتعدد عشاقه، إلى البحث عن أفق نبوي تمارس عليه الغواية المستفزة وتتحدى أدواته التأويلية وآلياته القائمة على تصنيف الأعمال ضمن خانات محددة سلفاً: جيد / رديء، مطبق لقواعد السرد / غير مطبق لها.

وإن تحدي أدوات الرؤية النقدية (التقليدية) غاية مضمرة عند الرافعي لا يصرح بها، بيد أنها ترسيخ في كل بنية من بنيات النص المخاتلة، وكأننا أمام لوحة إرشادية، تجعل من كل قراءة نقدية محتملة مجردة من سلاح الحكم على العمل، إذ أقصى ما يمكن أن يصل إليه التلقي الوعي هنا هو ممارسة هيرمونيطيقاً ممددة للعلامات النصية. إننا إذن أمام عمل إبداعي يتخد من التجريب (الكتابية ضد الأسلوب السائد والبنيات الراسخة) عنصراً حاسماً في ممارسة المخاتلة على قارئه ونادقه أيضاً، المخاتلة التي تبعث من

---

<sup>1</sup> أنيس، الرافعي. اعتقال الغابة في زجاجة، منشورات التنوخي للطباعة والنشر، المغرب، ط .2009، 2.

الشكل والبنية والدلالة، وتلعب فيها المناصات والمقبسات والإحالات دوراً أساساً، إلى درجة التشويش على القارئ الذي يسعى عابشاً في نظم روابط منطقية صارمة للقبض على المعنى.

## ١) النصوص الموازية المخالطة.

إن التجريب في كثير من الكتابات الإبداعية راهن على تغيير في الأشكال والبنيات، حتى إن كثيراً من الأعمال السردية (التجريبية) تأسست على التبديل في ترتيب العبارات النصية ظناً أن ذلك وحده قمين بإدراج المكتوب في خانة الأعمال الحداثية التجريبية، وهو ما يخالف فلسفة التجريب ذاته الذي ينبغي أن يشمل العلاقات الجدلية بين البنية والدلالة، وهذه العلاقة تبلغ درجة قصوى من التوتر في اعتقال الغابة في زجاجة. وهو توتر مبني على الخروج القصدي عن الوظيفة المرجعية التي تجمع العنوان بمنته.

### أ- العنوان

إن أولى علامات التوتر هي التي يؤشر عليها عنوان المجموعة "اعتقال الغابة في زجاجة"، لأن من يمارس الاعتقال يمتلك سلطة فوشت له قانوناً، ومن يعتقل يكون قد ارتكب جرماً معيناً، يفضي به إلى الاعتقال والحبس. فعلى مستوى القراءة الخطية (الخارج سياسية) يبدو هذا التفسير منطقياً ومطمئناً، بيد أنه يصطدم بطبيعة المعتقل ومكان الاعتقال، فالمعتقل هنا "الغابة" ومكانه "الزجاجة". ولعل تتبع البناء التركيبي والأسلوبي للعنوان أعلاه كفيل بإضافة بعض من دلالته وكشف أولى خيوط المخاللة فيه. أما تركيبياً فجاء العنوان جملة اسمية مندرجة ضمن نسق الجملة المحايد، حيث يتقدم المبتدأ (اعتقال) يتبعه الخبر الذي جاء شبه جملة (في زجاجة) هذا النسق المحايد

نحوياً، وظف على سبيل المجاز لا الحقيقة بلاغة وأسلوباً، لانفراط عقد المناسبة بين المسند والمسند إليه، ويدعى هذا التوتر بين مكونات التركيب في الأدبيات النقدية الحديثة انتزاعاً، فمكان الاعتقال(الزجاجة) غير مناسب هنا لحجم المعتقل(الغابة). والقارئ هنا يدرك أن تلك الدوال تتجاوز معناها الحرفي إلى آخر مختلف تحت إهاب النص.

يذهب الأستاذ لؤي حمزة عباس في تقديمِه للطبعة الثانية من المجموعة إلى أن العنوان الذي "يعتقل الغابة في زجاجة لا ينفصل انفصلاً كلياً عن إرث القصص القصير"، مقارناً بين عنوان المجموعة، قيد المقاربة، وقصة إدغار آلان بو "رسالة وجدت في قنيمة" معتبراً أن العنوان يشير إلى الممارسة القصصية ذاتها (فالنص القصصي، على قصره واكتفائه، غابة لا تنتهي عند حدود الكتابة) (تقديم المجموعة ص 13). إن الغابة في العنوان إذن تعادل الكتابة القصصية واعتقال القصة تكسير لألفة هذا الجنس الطليق، لكن هذا التفسير الذي ينطلق من الشكل الكتافي أساساً لحد دلالته، يمكن أن يمدد إلى أفق أوسع بالتبئير على الدلالة التي يمكن أن تضاء بالبحث في علاقات العنوان بمنتهه. وإذا استندنا إلى مفهوم العنصر المهيمن الذي قالت به الشكلية الروسية، فإن الإشارة إلى الكتابة السردية لم تكن إلا في قصة واحدة هي "الزجاجة": القصة المفتتح المرفقة بعنوان فرعى (مساهمة في تدمير الإيقاع) وهو لا شك إيقاع القصص القصير، و(التدمير) الوعي طبعاً هو إivalية تجريبية أولى، وقصة الزجاجة هي أشبه بتمرين قصصي، إذ ما يلفاه القارئ هو جمل سردية متفرقة مكررة لا ينظمها رابط دلالي، وكأن الرافعي، أو هو قصده فعلاً، أن يشارك قارئ مجموعته في اللحظة التي لا يعرفها (أي القارئ) إلا عبر وسيط خارج النص (حوار مع الكاتب مثلاً) وهي تشكل العمل الإبداعي وصناعته، وفي هذا التمرين القصصي تحضر جملة مثيرة "شخص يمسك بذراعي كل مرة أحاول أن أكتب: ضفادع على العشب، أصابع على البيانو... " (المجموعة ص 21)، تشير إلى مواجه الكتابة وصعوبتها، فلي تكتب عليك أن تقاوم مثبطات كثيرة بعضها

خارجي وغالبيتها جواني، ولعل الرافعي حين وظف كلمة شخص، وهو العارف باللغة التي يمارس التدمير الواعي عليها، يؤشر على كثرة هذه المثبتات وسطوتها، تلك التي لا تقتصر في الضربات ويُجهل مصدرها، تماماً مثلما نطلق صفة "شخص" على كل ما نجهل هويته أو نود إخفاءها، لكنها ضربات لا تمنعه من أن ينشر كلماته على طريقة "جاكسون بولوك" الرسام الأمريكي الذي عرف بتجريديته، تجرد عن الواقع المبتدل والتعالي عليه وعن المادة ورمي حجر في ماء النفس والروح يرجحهما ليفصحا عن المكنون المختفي.

تأسيساً على ما سبق تكون قصة "الزجاجة" مفتاحاً دلائياً لتمثل مفهوم السرد عند الرافعي، إنها أقرب إلى مقدمة الكتاب من كونها قصة، لكنها مقدمة آثر أن يجعلها متفردة يلمح فيها لتمثيله دون أن يصرح مراهنا هنا على حدق قارئه، يؤكد ذلك أنها جاءت مستقلة في قسم موسوم باسمها، بالمقارنة مع أقسام المجموعة الأخرى وهي:

- القسم الثاني / الغابة، وتتضمن خمس قصص هي: الشاطئ، الصدع، الزوبعة، الكابوس، والقربان.
  - القسم الثالث / في قسم آخر من الغابة، تتضمن العدد نفسه من القصص: الخراف، المايسترو، البالون، الساق والنهر.
  - القسم الرابع / بعيداً عن الغابة بأمتار قليلة وتتضمن قصتين: رؤية السمكة (قصة تكعيبية) ورؤيا العنكبوت (كتابة ضد الأسلوب).
- ب- التجنيس

هناك عنصر آخر على قدر كبير من الأهمية وهي العبارة التجنيسية للعمل "قصص صوتية"، وللملحوظ أن الرافعي يصر في أعماله القصصية على عبارات تجنيسية توضح القصد من عمله: مجاميشه القصصية:

- فضائح فوق كل الشبهات (قصص مشتركة)

- أشياء تمر دون أن تحدث فعلاً (تمارين قصصية)
- السيد ريباخا (تعاقبات قصصية)
- البرشمان (ملاحظات قصصية)
- علبة الباندورا (متاليات ما بعد سردية).

والصوت في حد الأدنى همس و في حده الأعلى صراخ. وإذاً، صوت من تحاول القصص إيصاله؟ هل هو صوت الغابة بوصفها معادلاً رمزاً للذات والنفس؟ وهل يمنع اعتقال هذه الغابة (النفس أو الجسد موضوعاً) في الزجاجة (القصة باعتبارها شكلاً إبداعياً) من وصول الرسالة أم إنها على العكس من ذلك قناعة موقفة في إيصال هذا الصوت؟

إن القصة عند الرافعي تتخد من اللغة المربكة المتشظية قناة رئيسة، وهي لغة تثير الانتباه إليها قبل الدلالة الممكنة الحافة بها، وهو بذلك يدعونا إلى اكتشاف عالم القصة وسراديبه قبل الموضوع، من أجل أن يدفعنا إلى تبيان السبل التي يتشكل بها العمل القصصي، ولعل ذلك ما يفسر استعانته بمقابسة أمبراطور إيكو في مفتاح القسم الثاني من المجموعة المعنون بالغابة، تقول المقتبسة: "هناك طرقتان للتجول في الغابة: إما أن نسلك طريقاً واحداً للخروج بسرعة أو طرقة متعددة نتسكع من خلالها لنعرف كيف تكون الغابة، ولماذا يسمح لنا بسلوك بعض السبل، وتسد في وجوهنا سبل أخرى" (ص 23).

والرافعي اختار السبيل الثاني ويدفع بقارئه مجموعته إلى تبني الاختيار ذاته حتى يدخل عوالم الغابة باعتبارها معادلاً موضوعياً للقصة كشكل كتابي وكموضوع أيضاً. واستناداً إلى مفهوم العنصر المهيمن وبعيداً عن الشكل الكتابي يمكن القول إن المجموعتين تتناولان موضوعتين مركزيتين:

- الأولى: تهم ما هو ذهني سيكولوجي في الإنسان
- الثانية: تهم الإنسان باعتباره جسداً.

تجد الموضوعة الأولى حضورها المكثف في القصص الخمس من قسم الغابة، والموضوعة الثانية في القسم الثالث الذي عنوانه "في قسم آخر من الغابة".

## (2) الماهية المجردة للإنسان (النفس والذهن)

في قصة "الشاطئ" المقسمة لقصتين فرعيتين هما التركيبة الثلاثية وساعة الرمل: يسجل أول حضور لدرجة معينة من الصوت وهو الصراخ الذي مصدره السارد الذي يضخ في كل مرة جرعة أكبر منه حتى يتغلغل في روح شخصية مجهرولة يخاطبها بضمير المخاطب (أنت)، وهي شخصية تميل إلى ممارسة الصمت، وانشغالها الوحيد يتجسد في إزاحة آثار الصراخ المنبعث بقوه حتى لا يلتصق بذاته أو إحدى ممتلكاته، لكن ورغم وكدها (الشخصية المجهرولة) الكبير لتحقيق ذلك تعجز، لتسسلم لكومات أكبر منه وللحلم أيضاً. أما في القصة الفرعية ساعة الرمل فيتلاشى السارد وصراخه، وينكمشا ويتصالغا في الحلم، وتلقى به يد مجهرولة إلى الأكواريوم ليسبح مع سمكات صغيرات تتحول بغتة إلى قروش تتعقبه بعد أن يتحول الأكواريوم نفسه إلى بحر كبير، محاولا الإفلات منها متأكداً " بكل ما فيه من قوة اليأس أنه في اليوم التالي سوف يصل. .... سوف يصل حتماً" (ص 27).

إن هذه الأحداث تجري في حلمين مختلفين: الأول يمارس فيه السارد / الشخصية الصراخ الكبير، والثاني ينذره للصمت وللنجاهة من الموت الذي يتربص به: هذا الذي له صورة عيون زجاجية وأسنان كبيرة تجيء في عجلة بلا صوت، فالصمت إذن معادل للموت، والصراخ معادل للحياة وجرعات كبيرة منه تشتت أكبر بالحياة وجنوح نحو الأمل الذي يجعل النفس في منأى عما يعكر صفوها ويشوّش على بنائها، لكن غالباً وضد كل التوقعات يحدث أن يقع الصدع، وهو صدع داخلي بالأساس، حدوثه المبالغت يقود السارد / الشخصية إلى

مغامرة النبض بحثاً عن مرزه، تماماً كما يفعل باحثو الجيوفизياء مع بؤرة زلزال مدمر، الاستمرار في البحث يقود إلى وجود وحوش كثيرة غير مروضة في النفس، وأصوات متخفية تحمل غير يسير من الأذى والألم، يشعر بذلك السارد بالخوف فيجسم أمره على العودة من حيث أتى، إن نص الصدع يعادل بين رحلة البحث في النفس (مسكن الأشخاص) واحتمالية الموت، الموت ذاته الذي تهرب منه الشخصية في كل مرة متخذة من الصراخ سلاحاً، لكن كل نبش لا يأتي من فراغ بل غالباً ما يتحرك بعد زوبعة ذهنية بدرجة مركبة متصلة بالذات وبالجوف "إنها أنت وأنت هي" (ص 35)، زوبعة تستدعي فقط إغماض العينين بحجم يعادل الميتافيزيقاً ويعادل الحلم بالضرورة، ولذلك تفسيره الذي سنعود إليه في اللاحق من هذه السطور.

### (3) الجسد

يحضر الجسد باعتباره محدداً لماهية الإنسان في القسم الثالث من المجموعة وخاصة في قصتي الخراف والساقي: فالخraf، في القصة التي تحمل الاسم نفسه، يحاول إعادة صنع وجهه متسلحاً بأدواته ودولابه الدوار والصلصال وكثير من المخيلة، حتى يتخلص من ذمامته وجهه ويعرضها جمالاً تصنعه أصابعه، ييد أنه وفي غفلة منه ينفلت الوجه الجديد، بعد أن يكتمل، من الدولاب الم المتحرك، يرتطم بالجدار منكسرًا، ويكتشف الخراف عجزه بعد أن يتذكر أن يديه الاثنين مشلولتان. وفي قصة الساق تبلغ التراجيديا قمتها حين يعطي العاشق محبوبته رجله اليمنى الحية التي جزها بمنشار عربون حب بعد أن تركت هي رجلها الاصطناعية لديه لأسبوع كامل دلالة منها على العشق. أما في قصص النهر والمليسترو والبالون، فالجسد يواجه الموت كما هو حال الرجلين اللذين يتحققما القطار في "النهر" أو الرجل الميت الذي تتنشق زوجه بعض أنفاسه من البالون الذي نفخه، أو يصنع الجسد الميت كما في

قصة المايسترو حيث الثور يشق قيد اللحن في السيمفونية ويتجه ليمارس القتل ضد رواد الصالة.

إن الموت هو قدر شخص المجموعة وهو المطلوب الذي ليس بمقدورها مصادرته، يطاردها في الحلم ويرهباها في كل حركة ترمي إلى الإمساك بخيوط تكشف مكنون النفس: هذا الجانب الغامض جداً من ماهية الإنسان. والملاحظ أن غالبية الأحداث في المجموعة، إن لم نقل كلها، تجري في الحلم، وهي بذلك أحداث يمكن الجزم في تخيليتها، وتعاليها على الواقع وشروطه. ففي الحلم ينفرط نظام العقل ومعياريته، وينطلق اللاشعور بعد أن تنفك قيوده ليصنع عالماً جديداً، متناقضاً، فوضوياً: عالم "الكاوس" الذي يعوزه المنطق (اللوغوس)، فتبداً النفس في تسجيل ذبذبات مختلفة عن ذاتها وعن العالم على نحو تلقائي ومركب أيضاً. وليس من المصادفة إطلاقاً أن تكون القصص غالبيتها مرتبطة بالحلم، لذا فإن نفحة السريالية surrealisme تبدو جلية تؤطر هذا العمل باعتبار الاشتغال بالحلم أحد أهم ركائزها. والإبداع عند السريالية يحدث في زمن يتحدد بين اليقظة والنوم، في مرحلة ما بين، وهو نفس زمن أحداث قصص المجموعة يقول السارد في قصة (الزوبعة) "فجأة وبعد أن أضحيت، بضربة مزاج غيرمنتظرة، ضالعاً في وسط الخطر المختل الذي يتلفاني في تأدية وظيفة القتل على امتداد هذا الشارع بالذات توقفت وأغمضت عينيك. أغمضتهما بعمق يعادل الميتافيزيقا حتى ترخص لظلماتك" (ص33).

إن إغماض العينين بحجم معين هو ملامسة الملاواة الذي يعادل مفهومياً اللاشعور، مادام أن فضاء الأحداث هو النفس، هو ما يعجل بحدوث الزوبعة الذهنية باعتبارها الحيز الرئيس الذي عبره تدرك الذوات ويفهمن تناقضها ويتمثل بعض من وحوشها الكاسرة، لذا يوصي السارد نفسه بعد أن يستعمل ضمير المخاطب (أنتَ) بأن ينقاد لإغماضة العينين قائلاً "لا تفتح عينك مطلقاً حين سيتقدمنك الآن في وسط ذلك الشارع، أحدهم ما ويربت على كتفك،

فتتلاشى الزوجعة" (ص 35): أن يربت شخص ما على كتف الشخصية يعني أن تزول مرحلة المابين الضرورية لاستمرار الزوجعة. انتهاء الحلم أو قف غالبية أحداث القصص في المجموعة أو نهاية شخصها كما هو حال الشخصية الرئيسية في قصتي "العنكبوت" و"الشاطئ" حيث انتهت القصة بعودة الوعي ومن تم العودة للواقع، أو قصة "ال Kapoor" التي عجرت فيها الشخصية عن تحقيق الفزعة الضرورية من الكابوس إلى اليقظة فأجهز الموت عليها. والقصة تتخذ من الأشياء (التافهه) وغير ذات القيمة أدوات للحبكة السردية كالسوق والزجاجة والبالون ... وهو دأب السرياليين عموماً، أندري بروطون و بول إليار وأراغون والتشيكليون أمثال دالي.

وإذن لن يكون ربط هذه القراءة بين بعض آليات الكتابة السردية عند الرافعي وبين السريالية رغبة عند كاتبها في تأطير العمل ضمن توجه فني أو أدبي معين؛ لأن الفن، والفعل السردي جزء منه، يند عن التصنيفات القبلية أو البعدية، ولكن لإضاءة الغموض الكامن في كثير من الأحداث والتنبية على خصوصيته، الغموض المحمود في كل عمل إبداعي شعرياً أم سردياً، الغموض الكائن في العلاقات بين العنوان الرئيس والمتن برمته، بين العناوين الداخلية وقصصها، بين القصص ومراجعها البصرية، بين أقسام المجموعة والمقتبسات التي تتقدمها. وليس من باب المجازفة القول إننا في حضرة " اعتقال الغابة في زجاجة "، لا ينبغي أن نتسلح بذبابات مفهومية مخيفة مقاربة المجموعة فهي غير ذات جدوى هنا، بقدر ما نحتاج إلى ما يسميه الكاتب نفسه في قصة " النهر " " بالجاذبيات المتوازنة " لكي تتماهى مع النص في حلم واحد ونتداعى معاً ليكتشف كل منا الآخر، ويفصح كل واحد عن ماهيته بتدريج .



# "سيمفونية النوارس"<sup>١</sup>

## سحرانية المكان والذاكرة

إن المسافة بين النصوص وبين الشرط المرجعي في أضمومة (سيمفونية النوارس) للقاص محمد معتصم تبدو مقلصة إلى أبعد الحدود، حتى لتبدو الكتابة توبيعاً للمرجعي، إذ يتم تسريد الذات في علاقاتها المركبة بالأشياء والمفاهيم والأشخاص والأفضية، اعتماداً على الذاكرة بوصفها مدونة خاصة يستردد منها السارد كل ما بوسعه أن يشيّد، بوساطته، عوالمه النصيّة التي تكتنز، في النهاية، رهاناته ورؤاه. من ثم يصير الواقع، بتلويناته وأحداثه وإشراطاته المستقلة ظاهرياً، مشوباً بوجهة نظر السارد وخاضعاً لاستراتيجيات التفكير التي يعملها، أي السارد، في انتقاء ما يلزمها من مدونته وما يعنيه منها بالدرجة الأولى. من هذا الضوء يمكن القول إن العوالم التي تقتربها قصص (سيمفونية النوارس) مشدودة إلى عنصري الذات والمكان، وتتنفرز عن العلاقة بينهما علاقات نووية مستبعة: العلاقة بالأشخاص، بالكتابة، والعمل.

### سحرانية المكان

إن دلالة المكان في مجموعة (سيمفونية النوارس) لا تتحدد إلا من خلال علاقته بالذات التي، مهما تلونت الضمائر المحلية عليها، إلا أنها تبقى، في النهاية، ذاتاً واحدة بمواقف وتصورات مختلفة، فاختلاف ضمائر الحكي في المجموعة لا يقوم دليلاً على تعدد الذوات بقدر ما هو إشارة إلى انفتاح الذات

---

١ محمد، معتصم. سيمفونية النوارس، منشورات دار الوطن، الرباط، ط١، 2013.

الواحدة على ممكنت الوجود المُشرعة. والمكان ذاته المقترن في الأضمومة مكان مركزي لكنه ملهم ومحفز على السفر الواقعى والتخيلي. ولحلّ عنوان الأضمومة يشير إليه علامياً بمفردة (النوارات) التي صارت معادلاً لفضاء موكادور (الصورة)، ولا شك أن القوة التميزية لطائر النورس الممثلة في سمات الصفاء (اللون الأبيض) والخيال (التحليل الآمن والحر) هي التي حفظت محمد معتصم على اختيار المفردة بدلاً من إمكانية أخرى متاحة ودالة، مثلاً، هي (مدينة الرياح) أو أن تكون المفردة عارية و مباشرة مثل (موكادور أو الصورة). لكنها إمكانات لم تكن لتعبر عن المقصود أو تقترب منه، بله أن تؤاخى مفردة شاعرية وموسيقية كسيمفونية، بما تضمنه الكلمة من تجوهر جمالي وإنساني، فلا نعجب إذن، أن نعرف أن جزءها الأول Sym يعني في الجذر اللغوي اليوناني (معاً) أو (مجتمعين)، أي أن تكون معاً بما تستلزم هذه المعيبة من تناغم وتماهٍ. تناغم بين الذات والمكان، يقيناً، الذي لا يتحول إلى رتابة؛ لأن السيمفونية نفسها تقوم على حركات يتناوب فيها البطء والسرعة بما يقف ضداً على الهدوء الآمن والقاتل في آن.

ها نحن نرى أن المكان يصنع المعنى والرهان أيضاً، فموكادور لا تحضر باعتبارها فضاء مؤثراً للأحداث، أي مجرد تنوع يمكن الاستغناء عنه بفضاء آخر دون أن يضر ذلك بجوهر الحدث، بل يغدو، في هذا السياق، عنصراً عضوياً حاسماً تنفرز عنه مجمل علاقات الذات، ومنها الحب الهاropic، ففي قصة (سيمفونية النوارات) التي نسبت إليها الأضمومة، نلفى أن المكان كان تعويضاً رمزاً عن غياب المحبوبة يقول السارد (عندما غادرته (هي) إلى غير رجعة. لفه حزن عميق إلى غير موعد، التزم بيته بالسقالة القديمة، فوق السطح قريباً من النوارات لعلها تزيل عنه الحزن والكآبة) ص 38. هو فضاء موكادور يقيناً الذي تصير أمكنته حضوراً لغياب، ذاكرة تقاوم النسيان، وتعويضاً عن المنفلت، لكنه، أيضاً، يجسد استشرافاً للأمل والفرح مهماً كان

مؤجلاً أو حتى مستبعداً، يقول في نص (عتمة) "كنت أحلم بفضاءً تمت  
أبعاده داخل القلوب يمارس أحلامه علانية في فضاءٍ داخليٍ مكشوفٍ  
مع بشرٍ من نفس الكوكب الوجданِي" ص 15 و 16. وهنا ترشرح الرغبة  
في جعل الفضاء مكملاً للقلب ومندغماً معه في الإحساس بالأشياء  
وتلمس دخيلتها، لكن الحلم يضيق أمام عنّت الأقضية الصغيرة التي  
تمارس رقابتها وقسرها على الذات حتى لتنكفي، أي الذات، على نفسها  
ولا تمت، وحده الخيال هو السبيل الأوحد للسفر بعيداً عن ضيق  
الفضاء (المقهى في القصة) يقول في النص نفسه "وكنت أغمض عيني  
وأترك حاسة الشم تقودني إليها فحواسي لن تخطئ أبداً أريج عطرها  
الكوني" ص 17. إنها الملحمة التي أبصرها السارد / الذات من خلف زجاج  
المقهى وتعقبها قبل أن تخفي ولا يمسكها كما دائماً، هي جزءٌ من  
سحرانية الفضاء وإلهامه المنفلت الدائم، وترميّزاً عن التحليل الحر  
تماماً كما النوارس التي تسخر من الأقوافص، إذ مثلما لا تخيل أن نرى  
نورساً في قفص يصعب أن تخيل كاتباً محاصراً بسلطة الفضاء  
ومستسلماً لضجره المقيت.

## هوس الكتابة وهمومها

إن هناك الكثير من النصوص التي يضمنها أصحابها موضوعة  
الكتابية، إما بالحديث عن عنتها أو آفاقها أو حتى تقنياتها عبر تقنية  
الميتا- سرد، لكن في سياق أضمومة سيمفونية النوارس تبدي الكتابة  
كما لو أنها جزءٌ مما ينبغي أن يوثق، لأنها، أولاً، عنصر أساسٍ في  
الذاكرة، ولأنها، ثانياً، الوسيلة الأهم للانعتاق من ربقة الفضاء وضيقه  
أحياناً، وبالتالي فإن الملحمة في نص (عتمة) السابق قد لا تكون سوى  
قصة منفلترة وهاربة من الحد النصيّ. والتفكير فيها وسبل القبض

عليها وزجها في نص مفتوح هو وكد الذات التي تستسعها للتحليق خارج الدائرة المغلقة للفضاء وحبائل العمل وإكراهاته، ولعل قصة (اللجنة الأخرى) التي تحكي عن مدير توصل بخبر عن زيارة لجنة نيابية مدرسته، فظلاليوم كله ينتظر تلك الزيارة الموعودة بتقب قبل أن يكتشف أن الأمر كان مقلبا، ليلوذ بلجنة أخرى هي رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم كتعويض عن تعباليوم، بل الحياة كلها، واللجوء إلى القراءة في ظرف عصيب وضاغط مثل الذي مر به المدير، لن يكون إلا سخرية أنيقة وتطعا إلى صفاء لا يوجد إلا في التخييل، أو قد تكون القراءة تساميا على وهن الجسد كما في قصة (رؤى) حيث يقرأ بطل القصة المريض بالسرطان رواية (العار) لكتوسي، تقول الشخصية المحورية (استمتعت بهذه الرواية الجميلة التي كانت تنتشلي من الألم والمرض) ص 52. غير أن الأمر لا يكون طليعيا دائما، إذ الكتابة نفسها قد تكون مدعاة إلى الدخول في عاصفة من الهواجس المتبعة للروح والبدن، ففي قصة (انتظار) يسافر شاعر إلى العاصمة لكي يقدم ديوانه إلى اتحاد الكتاب لطبعه، لكنه يضطر إلى الانتظار طويلا ثم يستقبله الرئيس ويطلب منه كتابة طلب في الموضوع وبعض الإجراءات البيروقراطية قبل أن يتوصلا إلى ذلك برد جاف وسريع تخبره فيها السكرتيرة أن الاتحاد رفض طبع ديوانه، والقصة تضع اليدين على مشكلة الاعتناء بالأصوات الكتابية الشابة وعدم تشجيعها بل وإحباطها.

إن الكتابة أيضاً استنادا إلى طبيعتها المضادة للتنميط يمكن أن تسوق الذوات السردية إلى أفعال جنونية كاملة، كما في قصة (geste de parfum) حيث يستثير عطر أخاذ بطل القصة لدرجة يرغب معها بشدة في خنق الفتاة الجميلة التي تجلس قبالتة في مقصورة القطار، ويتخيل فعل ذلك حتى ليحس بسحر العطر، على نحو يذكر بمحاجمة

جون بابتيست غرونووي بطلاً فيلم (العطر: قصة قاتل) المجسد عن رواية تحمل العنوان نفسه للكاتب الألماني باتريك زوسكيند، ولهسن الحظ أن بطلاً قصة معتصم يستفيق من تخيلاته المجنونة على عكس غرونووي الذي فعل ذلك حقيقة وفتك بعذروات كثيرات لصناعة العطر السحري. على الطرف الأقصى (الأقصى) من الجنون تحضر الكتابة كشكل توسيقي للأحداث واقعية كما هو شأن قصة (WC) التي تدمج خبريين صحفيين في حبكة واحدة، الخبر الأول هو سكن أسرة مغربية بكمالها في مرحاض مع استصدار وثيقة حكومية تثبت المرحاض عنواناً (لسكنها) والخبر الثاني إعلان مزاد لبيع مرحاض الكاتب دي سالنجر الذي وصلت ثمنه إلى رقم فلكي هو مليون دولار. في مفارقة كافكاوية لكنها تخر بشدة.

هكذا تصبح الكتابة والمكان والذات بنيات نصية في عام الأضمومة التخييلي، لكنه في النهاية تخيل تتقلص المسافة بينه وبين الواقع، أي الكائن، لأنه يستند على الذاكرة التي تمده بكثير من الأحداث الواقعية، لكنها أحداث مستقطعة من مدونة كبيرة، لذلك فالموثق في الأضمومة هو ما أهم يعني الكاتب الذي أمدته إلى سارد حتى ينتقل بخفة بين الذاكرة والواقع والخيال.



# "سرقات صغيرة"

## نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر

تكمّن سحرانية القصة القصيرة في كونها تبئر، بإيجاز دال، على الإنساني في تعدديته، عكس الرواية التي تخترن نماذج بعينها وتتبعها تفصيلياً. بيد أن تعددية النماذج الإنسانية والاجتماعية في القصة القصيرة لا ينفي عنها انتظامية الرؤيا التي يرتضيها صاحبها. وإن القارئ لمجموعة (سرقات صغيرة) الصادرة عن دار الشروق المصرية في طبعتها الأولى سنة 2011، للأكاديمي والروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، يجد صدى ممتدًا لانتظامية رؤيا فنية وثقافية تراهن على ملامسة الخفي والمضرر في العلاقات الإنسانية والاجتماعية المعتملة داخل مجتمعاتنا العربية. وإنها لعلاقات معقدة، فعلاً، يرمي الرفاعي إلى نمذجتها تخيليًا.

### أطروحة القارئ

إن التبئر على ما يعتمل داخل المجتمع من تحول في العلاقات والقيم لهو من صميم وظائف القصة القصيرة، لكنها تقدم في عام تخيلي بأبعاد رمزية يقوم على تقنيات سردية متنوعة، ومنها تقنية المماثلة التي نجدها في نص (فوفوق)، حيث استثمر السارد/الذات لعب ابنته بالبالون ليؤشر على شيوخ ثقافة الخواء الفكري والقيمي عند الإنسان المعاصر الذي يحتمي بالادعاءات المكذوبة لتحقيق حضور إعلامي يحقق شهرة زائفة وهشة، وهو حال عبدالله الذي يطلق عليه السارد اسم (العبد) تصغيراً وتحقيراً، وهو

شخص دون تكوين علمي أو أكاديمي معتبر لكنه استطاع أن يصير شخصية معروفة ويقدم نفسه خبيرا في علم الإدارة.

إن أحداث هذه القصة يمكن أن تقرأ من وجهتي نظر، الأولى خاصة بالسارد، وهي تحاول أن تقدم شخصية عبدالله بفائق من السلبية، التي من أوصافها الترامي على اختصاصات تحتاج تكوينات عالية وشهادات معترف بها، كما اتّصالها بالفضول وأخذ معارف سطحية من خلال حضور لقاءات المتخصصين لاستغلالهم، أما وجهة النظر الثانية فيمكن بناؤها بمنطق التضاد، عبر تخيل قارئ له أطروحة مختلفة في الموضوع، وهذا القارئ قد يفترض أن الشهادات والتقويم الأكاديمي هما شرطان لازمان ولكنهما غير كافيين للوصول إلى مراحل متقدمة في ميدان ما وامتلاك صفة الخبر فيه. صحيح أن هناك الكثير من المترامين والمدعين الذين يملؤون الفضاء مستغلين غياباً أو تغيب ذوي الكفاءات الحقيقية، إلا أن ذلك لا يمنع أن هناك حالات أصحابها استثمرت تكوينهم المحدود وانطلقتوا به إلى الحدود القصوى للخبرة والتمكن في الأداء. إن هذا القارئ صاحب الأطروحة النقيض قد لا يروقه قوله السارد لعبدالله حينما أخبره أنه أنشأ مكتباً استشارياً خاصاً بالإدارة وأن صار له كثير من المنتسبين (ماذا تقدم لهم؟ سأله هازئاً، آخر أساليب علم الإدارة !!!) بينما كان جواب عبدالله جاداً (**الشهادة ليست كل شيء**) ص 25. وفي سياق آخر قال رداً على وجود عبدالله في اجتماع إداري لشركة السارد (**ما علاقة العُبد بالاجتماعنا؟**) ص 26.

إن الملحوظ أن ما يصنع تفوق عبدالله هو حركته المشهودة التي يشير إليها السارد باستهزاء وتحقير، لكنها ذات قيمة عالية، فعبدالله يصنع العلاقات ويجيد الوصول إلى الأشخاص ويحافظ على علاقات جيدة معهم، وهذا يفيد أنه إداري ومدبر ماهر بالممارسة، أما السارد فيكتفي برفضه ومحاولته إقصائه دون أن يظهر قدرة على المنافسة. إن كلمة (**فُووووقة**) المختارة للعنوان في القصة هي

مقصد السارد في مماثلة حال عبدالله بالبالون الفارغ من الداخل، لكن معنى ضدياً قد يكون ملائماً لعبدالله هو الوصول إلى الأعلى والرتب السنوية بفعل عمله الميداني واجتهاده بدل الاكتفاء بسلطة الشهادة التي قد تكون عائقاً أمام كل محاولة للتعلم والتطور.

## ديكتاتورية الشكل

وَثِمَةٌ نَصْ آخَرٍ يَتَصلُّ بِفِكْرَةِ الْفَرَاغِ وَالْخَوَاءِ الْفَكْرِيِّ وَالرُّوحِيِّ عِنْدِ الإِنْسَانِ الْمُعَاصِرِ الَّذِي تَسْتَحْكُمُ فِيهِ دِيكْتَاتُورِيَّةُ الشَّكْلِ وَالْمُظَاهِرِ بَدْلُ الْجُوَهِرِ الإِنْسَانِيِّ، هُوَ (بِالْوَلَنَاتِ) الَّذِي يَتَبَعُ فِيهِ السَّارِدُ شَيْوَعَ ظَاهِرَةِ السَّمْنَةِ الَّتِي جَعَلَتْ مِنَ النَّاسِ أَشْبَهَ بِالْبَالُونَاتِ الْمُنْتَفَخَةِ الَّتِي تَحْلُقُ فِي السَّمَاءِ، وَحِينَمَا يَسْأَلُ السَّارِدُ صَدِيقَهُ أَبَا جَاسِمَ عَنْ سَبِّبِ سَمْنَتِهِ يَكُونُ الْجَوابُ "أَنَّهَا سَمْنَةُ الْوِجَاهَةِ" ص 66. وَهَكُذا تَصِيرُ السَّمْنَةُ ذَاتُ الْأَثْرِ الصَّحِيِّ وَالشَّكْلِيِّ السَّيِّئِ عَنْصَراً يَمْنَحُ اِمْتِيَازاً اِجْتِمَاعِيَاً، وَالسَّارِدُ يَنْبَهُ عَلَى شَمْوَلِيَّةِ الظَّاهِرَةِ وَاجْتِيَاحِهَا لِفَئَاتٍ وَاسِعَةٍ مِنَ الْمَجَمِعِ سَوَاءً تَعْلُقَ الْأَمْرُ بِأَبْنَتِهِ الصَّغِيرَةِ أَوْ بِأَصْدَقَائِهِ فِي الْدِيَوَانِيَّةِ أَوْ بِرَجُلِ الْبَنْكِ الَّذِي كَانَ يَرْغُدُ وَيَزْبَدُ عَلَى مَوْظِفِ الْاسْتِقْبَالِ الْأَنْيِقِ كَلَامًا وَسُلْوَكًا، أَوْ زَمِيلَةِ الْدَرَاسَةِ السَّابِقَةِ (نَوَال) أَوْ بِجَمْعَوْنَ النَّاسِ الَّذِينَ رَاهُمْ مِنْ نَافِذَةِ مَكْتَبِهِ يَتَطَابِرُونَ أَزْوَاجًا وَأَفْرَادًا... وَفِي نَسْقٍ كَهُذا تَتَحْكُمُ فِي الْعَلَاقَاتِ أَقَانِيمُ مَغْلُوْطَةٍ، إِذْ قَلَّةُ الذُوقِ سَمْتَاهُ وَرَسِمَتْهُ وَدَعَمَتْهُ الْمُقْرَنُونَ بِالسَّمْنَةِ الْمُعَيَّبَةِ تَصِيرُ عَنَّاصِرٍ تَضَمِّنُ لِصَاحِبِهَا سَمْوًا، وَهُوَ فِي النَّهَايَةِ تَسَامُ مَكْذُوبٌ، وَيَنْبَئُ عَنْ فَقْرٍ قِيمِيٍّ خَطِيرٍ، كَمَا هُوَ حَالُ رَجُلِ الْبَنْكِ الَّذِي رَفَعَ الْعَبَارَةِ النَّسْقِيَّةِ فِي وَجْهِ الْمَوْظِفِ الْمُسْكِنِينَ (أَخْرَسُ، أَلَا تَعْرِفُ مِنْ أَكُونَ؟)، الَّتِي تَجْرِي خَلْفَهَا نَمُوذِجاً اِجْتِمَاعِيًّا يَقُومُ عَلَى التَّرَاتِبِيَّةِ الْطَبَقِيَّةِ الَّتِي تَبِيعُ مَنْ يَسْتَقْوِنُ بِسُلْطَاتِ مَعِينَةِ التَّصْرِيفِ دُونَ خَوْفٍ مِنْ رَادِعٍ قَانُونِيٍّ أَوْ خَلْقِيٍّ.

وفي هذا النص، أيٌّ نص بالونات، يبدو السارد/ الذات، بعكس السارد في نص (فوق)، ذا رؤية حكيمه تضع اليد على انفلاتات سلوك الناس وعلاقاتهم، لكنه يعني أيضًا بالظاهرة من حيث دعوة زوجين له بأن يحذو حذو الجميع، وفي هذه الحال يمارس النسق الاجتماعي ضغطه على الأفراد المختلفين والمنشقين عن سلطته حتى يلتحقوا بنظامه القاهر القائم على تراتبية محسوبة وفق موازين خاصة للقوى تكون فيها الكلمة العليا ملن يستطيع ممارسة الإذية على الآخرين والتحكم في مصيرهم، ولعل نزعة الإذية والتفكير السريع في التخلص من كل ما يزعج، تتجلى بشكل قوي في نص (ذبابة)، حيث تبحث الشخصية الرئيسة وهو كاتب مقالات عن منشأة ليقتل بها ذبابة أزعجهه ومنعه من التركيز الضروري لإكمال مقالته، وفي كل مرة يحدث ما يمنع ذلك قبل أن يكتشف في النهاية أن فكرة التخلص من الذبابة غير سليمة، وأن الأمر يتعلق بحظ عاشر قادها إلى مكتبه، وأن كلَّ الحلُّ وأبسطه وأرقاه أن يفتح النافذة لتطير بعيداً (لم تطق البقاء مسجونة هنا). تريد الخروج لضوء الحياة، لن أقتلها، سأعينها على الخروج) ص 77. لقد كانت هذه الإشراقة إدراكاً ملعنى الكتابة الحقيقى المعادل للحياة لا القتل الناجم عن تعطيل كلي للعقل والخيال، ولو كان قتل ذبابة.

ومثلكما ينقد السارد في القصص أعلاه العلاقات الاجتماعية، فإن نصوصاً آخر راهنت على ملامسة تهميش الإنساني والأساسي والاهتمام بالشكل، مثلما هو نص (جناح ملكي) الذي تهتم فيه العائلة بأدق تفاصيل استقبال المسؤول الذي سيزور الأب المريض في المستشفى الخاص بدل الاهتمام بالأب نفسه ومواساته والحرص على صحته. إن الأولويات في هذا السياق تتغير لصالح المظاهر الخداعية وإرضاء الآخرين وذوي الشأن العالى والحرص على إخراج الألسنة المنتقدة مع تغييب مطلق للإنسان الذي هو الحلقة الأهم من كل ذلك، تقول الساردة التي كانت تخالف تصرفات العائلة (لحظة ركبت سيارة، شعرت أن شيئاً من رائحة أبي صحبني، ولاحظتها تمنيت أن أعود إليه وأقبله)

ص 53. إنه الموت الرهيب الذي يحذق بالأحبة من كل صوب ويهدمهم بالغياب، وهو موضوعة أساس في نص (سرقات صغيرة) الذي اختير عنوانا للإضمامية القصصية برمتها، وفي هذا النص يحاذر السارد/ الذات "ناصر" النوم خوفاً من أن يسرق عمره كما سرق عمر والده ولا هو يزال في سن التاسعة، لذا كان يكتفي بالنذر اليسير منه. ولكن الخوف من الموت والفقدان أ جج في دوالي الصبي حينئذٍ روح المسؤولية المقرونة بإشاعة الحياة والسعادة، فكان أميناً في العمل مع خاله، وكان يسرق نظرات إلى وجه أمه التعب التي كانت بدورها تسرق لقيمات ليحيا أطفالها. وبعد ذلك كان يسرق نظرات كثيرة لوجه زوجته شريفة بعد الزواج حتى بعد أن صارا جدين. لكن النوم الأبدى الرهيب سيسرق أخيراً منه شريفة، ثم يتهرب منه ولا يقربه ولو قمناه بعد هذه اللحظة.

## الرّمز السري

يتداخل الخيالي بالواقع في مجموعة (سرقات صغيرة) في عدد من النصوص التي تحفل بها الإضمامية، ولعل نص (جدار) هو أكثر النصوص تجسيداً لتعجيز الواقع، ويقوم النص على استعارة الصفات الإنسانية الحادة ويسbagها على أحد الجدران المنسيّة، وفي هذا النص تتحرك في الجدار العاطفة اللاهبة والإحساس البالغ بالآخرين والتعاطف مع مشاكلهم. إنه، أي الجدار، السارد والعامل الذات في الوقت نفسه؛ لذلك يؤدي وظيفتين متتكاملتين، أن يستبطن مشاعره الخاصة ويصف مشاعر الشخصوص الأدمية التي كان شاهداً على مآسيها، ومن ذلك العامل المقهور الذي غادر وطنه البعيد وسكن بلاداً أخرى، ليساعد أسرته ويحسن من معيشتها قبل أن يصله خبر خيانة زوجته، فيشرع في الصراع بألمه الداخلي القتال، ويصل كثير من هذا الألم إلى الجدار فيزيد من الخرق الذي يستوطن أعماقه الهشة.

يقول الجدار في مستهل القصة (مللت حيافي. صباحات متشابهة تجر خلفها أياما متكررة، وعمر يسير إلى حتفه) ص 35. وجاء في القفلة (أردت أن أضع حدا لحيافي. وفي التو انتفضت، فاهتزت الأرض من تحتي، وفزعـت النخلة، ارتمـت على وجهها، بعد أن ثارت عاصفة عالية من التراب، إثر سقوطـي عليها) ص 40. بين التفكير في الموت واتخـاذ قرار التنفيذ كانت هناك حركة هادـرة من الشـحنـات السـالـبة التي تخـترـقـ أوصـالـ الجـدارـ وتـزيـدـ منـ حـجمـ الخـرقـ داخـلـهـ، وـمـنـهـ تـأـثـرـ بـمعـانـةـ العـمـالـةـ الـبـسيـطـةـ وأـحـوالـ الـمـهـاجـرـينـ وـمـشـاكـلـهـ الـمـتـعـبـةـ لـلـرـوـحـ وـالـبـدـنـ، كـمـاـ فـشـلـهـ فيـ وـصـلـ النـخـلـةـ الـتـيـ كـانـتـ مـتـعـالـيـةـ شـكـلاـ وـسـلـوكـاـ مـلـدـةـ ثـلـاثـ سـنـوـاتـ. وـالـنـصـ يـلـامـسـ نـزـعـةـ الـوـحـدـوـيـةـ وـأـحـوالـ الـمـهـاجـرـينـ الـآـخـرـ الـذـيـ يـصـيرـ فيـ عـدـادـ الثـانـويـ، فـالـنـخـلـةـ اـكـتـفـتـ بـحـيـاتـهـ وـبـامـتـلـاكـهـ مـقـومـاتـ السـعـادـةـ مـاـ انـفـرـزـ عنـ تـعـالـيـهـ الـذـيـ قـهـرـ الـجـدارـ الـهـشـ روـحـاـ وـنـفـساـ، وـمـاـ مـتـحـقـقـ كـلـ آـمـالـهـ فيـ الـوـصـلـ وـبـعـضـ مـاـ يـبـثـ الـحـيـاةـ فـيـهـ مـنـ جـديـدـ اـخـتـارـ أـنـ تـكـونـ نـهـاـيـةـ مـقـرـونـةـ بـنـهـاـيـةـهـ.

وهو مـثـلـ النـاسـ فيـ الـحـيـاةـ الـمـدـيـنـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ الـذـينـ تـحـركـ الـكـثـيرـ مـنـهـ نـزـعـةـ الـفـرـدـانـيـةـ الـتـيـ لـاـ تـرـتـبـطـ، فـقـطـ، بـحـقـ الـاستـقـالـيـةـ وـإـنـماـ بـتـجـنـبـ الـآـخـرـ وـتـلـافـيـ الـاحـتكـاكـ وـالـإـحـسـاسـ بـهـ أـوـحـتـىـ التـعـاطـفـ معـ نـوـائـهـ، مـاـ يـولـدـ الـكـثـيرـ مـنـ الـحـقـدـ وـالـكـراـهـيـةـ فيـ الـنـفـوسـ الـتـيـ تـتـحـولـ إـلـىـ قـرـارـ قـابـلـ لـلـتـنـفـيـذـ غـايـتـهـ إـحـدـاثـ أـكـبـرـ قـدـرـ مـنـ الدـمـارـ حـتـىـ تـحـقـقـ الـمـساـواـةـ فيـ الـأـلـمـ وـالـكـدرـ مـاـدـامـتـ الـذـوـاتـ غـيرـ قـادـرـةـ عـلـىـ الـوصـولـ إـلـىـ مـسـتـوـيـ الـسـعـادـةـ عـنـ الـآـخـرـينـ. وـمـنـهـ نـفـهـمـ لـمـ تـتـفـشـيـ فـيـ الـحـيـاةـ الـمـعاـصـرـةـ جـرـائمـ السـرـقةـ وـالـقـتـلـ وـالـإـرـهـابـ. فـلـاـ شـكـ أـنـ نـقـصـاـ حـادـاـ فيـ مـنـسـوبـ الـحـبـ وـالـتـقـدـيرـ فيـ عـلـاقـاتـنـاـ. وـفـيـ نـصـ (ـغـرـفـةـ خـانـقـةـ) تـظـهـرـ مـعـالـمـ ثـرـةـ لـسـوءـ الـفـهـمـ وـالـتـقـدـيرـ حـيـنـماـ يـعـتـقـدـ رـئـيـسـ إـحـدـىـ الـبـنـوـكـ أـنـ سـلـطـتـهـ وـمـكـانـتـهـ سـتـسـمـحـ لـهـ بـالـتـسـليـ بـسـكـرـتـيرـتـهـ فيـ إـحـدـىـ فـروعـ الـبـنـكـ، قـبـلـ أـنـ تـقـزـمـ هـيـ بـذـكـائـهـ نـزـعـةـ نـفـسـهـ فيـ اـمـتـهـانـ الـكـرـامـةـ الـإـنـسـانـيـةـ حـيـنـ تـصـاحـبـهـ إـلـىـ مـنـزـلـهـ مـعـ الـحـفـاظـ عـلـىـ مـسـافـةـ

الأمان التي هي الفارق بين الصداقة والحب الذي حصرته لزوجها. والغرفة المفتوحة أثناء حديثها إليه عن زوجها مفعمة بالثقة هي الفضاء الرمزي الذي يعلن الانتصار على منطق الذكورة المقترب بوهم السلطة أما خروجها من الغرفة وإعلانها إمكانية إغلاق النافذة فهو لزيادة الاختناق النفسي الذي أطبق على السيد رئيس مجلس إدارة البنك، أي ما يعادل الإطباق على مجمل أوهامه.

لا يمكن، إذن، امتلاك القلوب والعاطفة والاهتمام والواجهة بمظاهر الشكل الخادعة، ولا ويسبب أية سلطة مهما علت أو تقوّت، هذا ما تحاول نصوص هذه المجموعة التأكيد عليه، إنما هو الحب الحقيقي المقررون بالروح التضامنية التي تعيد للعلاقات الإنسانية وهجها وتعيد بناءها من جديد، وليس أجمل من أن يكون الحل سرقة النظرات إلى وجوه أحبتنا قبل أن يغيبوا أو نغيب، وتلك هي السرقات الصغيرة.



# (ليالي على الرّصيف) لـ محمد آل فاضل

## الوعي بِمفارقَاتِ العَامِ وَالكتابَةِ

### في البدء

يبدو أن السرعة الهادرة التي يتحرك بها هذا العام، جعلته منتجًا لفائق من المعنى الذي يتضمنه، أيضًا، بالسرعة نفسها، لذلك أوكل للصورة، بالأساس، مهمة القبض على قدر من حلقاته، كما لأجناس إبداعية جديدة انبثقت لتواكب هذه الحركة الهادرة، كالقصة القصيرة والقصيدة القصيرة جداً والشذرة التي تقوم، كذلك، على مقومات الخفة اللفظية والكثافة الدلالية والسرعة، وليس التسرع الذي هو وصم ثابت في كثير من المحاولات المحتشدة ضمن تسونامي النشر في هذه الأجناس الإبداعية الجديدة، والتي يستسهلها البعض من تغريتهم السباحة في البحيرات الصغيرة قبل أن يكتشفوا، إن جاؤوها اختياراً وليس عجزاً عن الكتابة في باقي الأجناس، عمق الغور وخطورته وهو له.

إن هذا الاستسهال هو الذي جعلني أتهيب كثيراً من الكتابة عن الإضمادات الشذرية والقصصية القصيرة جداً، خاصةً إن لم أملس عنصر الانزياح البديع والاقتصاد اللغوي الدال والدلالات المضاعفة الثاوية في اللفظ وقرينه والجملة السردية المشبعة بالنصوص الغائبة مع توفر عنصر الوعي العميق بالعالم والوجود. ولا أخفى أن النصوص ذات الإفصاح الثقافي المضمر هي ما يشدني بالأساس، ولعل إضماماته (ليالي على الرّصيف) للكاتب السعودي محمد آل فاضل الصادرة عن دار الرحاب الحديثة بيروت 2015، تستحضر الكثير من

هذا الإفصاح المسجور برغبة ظاهرة في نقد وإعادة تشكيل صورة العالم المتشظية التي كان سببها الفائض من الفوضى والمفاراتق والآلام واللامعنى.

## الوعي الإجناسي والكتابة عن الكتابة

كُتبت نصوص الإضماممة بين سنتي 2013 و2015، وهذا مؤشر يعلن عن تؤدة في الكتابة، ويجعلنا نفترض إشباعها بالتأمل المستعرض والتشذيب الذي يشحذها حتى تستقيم كثيفةً ثم تتسرّب دلالتها في الروح وترويها بالمضاعف من المعانى ذات الأثر الممتد. ولعله من معالم الوعي توزيع النصوص إلى مجموعتين تنضويان ضمن الصنافة التجنيسية: ومضات قصصية وشذرات. ما يعني، من جهة، أن النصوص الأولى تتکن على الحكاية بأقانيمها المعروفة، ومن جهة ثانية، تشبعها بالفکر والتأمل، مادامت الشذرة فنا أصله الفلسفية لكونه يکتف رؤاهم ويخزلها، ويفتح منافذ ثرة للتأويل اللانهائي، وكذلك كان الأمر مع نيته وسيران وغيرهما.

إن هذا الوعي الإجناسي عند محمد آل فاضل يتوااءم مع تمثله لوظيفة المتلقي الحديث الذي يتسم بكونه متطلباً في الأغلب، وله دور بالغ في رتق الفراغات وفك الشفرات التي تضمنها النصوص، يقول في تقديميه المقتضب إن (المتلقي يشعل فتيل النص الكامن أحياناً)ص.7. وإن الكمون إحدى معادلات المستضرمر الذي قد يكون إنسانياً أو ثقافياً أو فنياً أو كل هذه القيم مجتمعة. ومن معالم اتخاذ الكتابة السردية نفسها موضوعاً لمجموعة من النصوص في الإضماممة، ومنها نص تامر الذي جاء فيه (اجتمعت الأجناس الأدبية للتآمر على القصة القصيرة جداً... سمعتهم وهي تحلق عالياً... سخرت منهم... أعدت لهم هجوماً خاطفاً ورداً مكتفاً مدهشاً، وختمت الخطة بضربة مbagatة)ص.22. وهو نص يستحضر الصراع القائم بين الأجناس في الساحة الثقافية الآن، حيث يتداول الكتاب المخلصون لجنس إبداعي معين، مما يجعلهم ينزلقون إلى ممارسة النقد

على منافسيهم، ولا يفوتنا أن نشير، هنا، إلى أن الكثيرين من كتاب الرواية والقصة القصيرة والشعر قد سخروا، عن حق أحياناً، من الكتابة في القصة القصيرة جداً خاصةً من النصوص التي تفتقد إلى القوّة الإقناعية والتخييلية التي قوّامها، ما ورد أعلاه، من التكثيف والمبالغة بقفلة تحقّق الإدهاش الذي نراه، بحدّيْن: الأول جمالي، يخلق المتعة والثاني فكري وثقافي يدفع القارئ نحو التأويل الأعمق لفك التكثيف وإعادة بناء المعنى وفق المدونة الذهنية لكل قارئ على حدة.

إن الكتابة في هذا الجنس الأدبي المتمنّع ينبغي أن تكون اختياراً واعتقاداً، والاختيار لا يكون أبداً عند العاجز والمُضطَر، وهذا ما يحاول محمد آل الفاضل التأكيد عليه في عدد من الشذرات، يقول في إحداها (أكتب الشذرات والومضات... وأعرف أن أصدقائي سيطلبون مني كتابة رواية، وقد أكتبها نزواً عن رغباتهم، وهنا الفرق) ص.68. والرغبة هي المحرك الداخلي للكتابية في القصة والقصيدة القصيرة جداً، أما الرواية فكتابتها لن تكون عنده إلا استجابة لابتزاز المحيط الذي يريده، في الأغلب، اختبار قدرة الكاتب على الخوض في أجناس إبداعية متنوعة. ومن الناحية الإبداعية ووفاء بوعد البعد عن الإسهاب الذي جاء في إهداء العمل لم ينجر "آل فاضل" للإطناب في الموضوع، وخصّه ببعضه نصوص فقط، وهي نصوص تشدد على الرغبة والاختيار بوصفها محفزات ودوافع حاسمة، فضلاً عن الكثافة والخفة والإدهاش باعتبارها مقومات لا مناص منها لكتابتها.

## سؤال المقرؤية

وإنْ اختار محمد آل فاضل عدم جعل إضماماته كتابة لوغوسيّة على شاكلة الكتابة النقدية أو المقالية التي تجعل من الحاجج والتدافع ميسماً لها الأول، فإنه مع ذلك لم ينكص عن التنبّيه على ظواهر ثقافية معيبة ومنها سؤال

المقروئية عند الكتاب، وقد جاء في نص (اعتزال) "وأخيرا.. قرر اعتزال الساحة الثقافية والتوجه للقراءة والكتابة.." ص37. وفي أخرى (تلك الرواية قرأت عنها الكثير، وسمعت عنها الكثير، وتحدثت عن ذلك في كتاباتي، بقي أن أقرأها فقط !) ص64. وهذا النصان الساخران يشيران إلى تهتك صفة المثقف أو الكاتب التي لم تعد تليق بكثير من حامليها، ولعل تراجع نسب المقرؤية عند كثير من (المثقفين) والمشتغلين بالساحة الثقافية صار أمرا شائعا ومعلوماً بسبب من شيوع ثقافة السماع وسرعة الوصول إلى المعلومات المرجعية العامة عبر محركات البحث، تلك التي أسمتها الجاحظ في نبوءته الدالة بالمعاني المطروحة في الطريق، وهذا تلميح ذكي ونافذ من آل فاضل عن أهمية القراءة في الكتابة سواء كانت إبداعية أم نقدية، فالكاتب الذي لا يقرأ لا ينتج إلا نصوصا خاوية وسطحية وغير أصلية، والناقد الذي يجمع ما كتب عن نص ما ويعيد صياغته دون قراءته يكونأشبه بامتلخص على كتابة الآخرين Le Voyeur، أما المحسوبون على الساحة الثقافية دون أن يكونوا قراء فهم في الأغلب منت حلوا صفة لا يجرم صنيعهم أحد.

وإذن، من الجليّ أن محمد آل فاضل يستضمر، في هذه النصوص، نقدا لمجموعة من الظواهر المترسبة في الممارسة الثقافية والإبداعية التي يواجهها ببورخيسية ظاهرة، كما يبرز وعيه بتدافع الأجناس التي يحاول كل منها أن يتحصل أكبر قدر ممكن من مساحات الضوء والتلقي، ولعل إشارته إلى تقديم الاختيار لمّا ينبعي الوقوف عنده، ذلك أنه من المعلوم كون بعض الأجناس الإبداعية تنال الاهتمام الأكبر في مراحل معينة، يكون في الغالب ذلك مرتبطا بالأسماء التي تكتبها وبحضورها الإعلامي وسلطتها الثقافية، وفي هذا الصدد كان الحديث عن زمن الشعر ثم زمن الرواية التي يُعتقد الآن أنها ديوان العرب الجديد، ومنه نشهد ظواهر الترحال الإجناسي، حسب طبيعة الاهتمام الذي يناله الجنس الأدبي وحجمه، لكن الاختيار يجعل كتابا معينين يخلصون لأجناس معينة دون غيرها ولا يكتبون في أجناس أخرى إلا بدافع

التجريب بعد أن يكونوا قد منحوا الكثير من الوقت والعمر لأجناسهم الإبداعية الأثيرة.

ولنتأمل، من خلال المؤشرات أعلاه، كيف يبني الموقف النقدي في إضمامه (ليالي على الرصيف) بين استساغ التخييل بوساطة القصة القصيرة جداً تارة وبين التفكير الوعي الذي تضمّنه الشذرة تارة أخرى، فينطلق من الإشارة المضمرة إلى مقومات الكتابة كما يتمثلها، ثم ينبعه على إشكالات التلقي المرتبطة بها سواء تعلقت بإشكال القراءة أو التأويل.

## المفارقات الثقافية

يشتغل محمد آل فاضل في إضمامه (ليالي على الرصيف) على اللغة عبر محاولة استثمار ثراء ألفاظها ودلائلها التي تتsshظى حسب السياقات والمجاورات التي يصطفعها الكاتب، هكذا يصير للكلمة ضمن بعض هذه السياقات أبعاداً ثقافية دالة، ومن ذلك نص (مكاملة) حيث لفظة (أَتَظَاهَر)، التي هي من المشترك اللغطي الذي يحتوي أكثر من معنى، انتقلت من المعنى الحميي حيث الانشغال وارد بين الأصدقاء إلى المعنى السياسي الذي يستتبع مساءلة واستنفاراً في أوطاننا، وجاء في النص:

(هاتفه صديقه معاقباً - البارحة كنت تتظاهر بالانشغال.

- أَتَظَاهَر؟! من قال ذلك؟!
- الأصدقاء كلهم قالوا ذلك!
- وبعد المكالمة عاد إلى منزله، وفي الطريق قبض عليه، وما زال التحقيق معه جارياً) ص.28

لنتأمل، هنا، كيف تصير الكلمات مخيفة تستلزم تحركاً أمنياً، والأخطر أن يسود تأويل واحد تنتفي معه الإمكانيات الأخرى التي تجعل الأمر، في عمقه، اختلافياً. الاختلاف المقررون بالسعة المؤدية إلى التعايش، حيث الوطن المشتهي. وإن الوطن، في الإضمامامة، هو فضاء ينبغي أن يسوده النظام حيث الحقوق مضمونة والواجبات مفعّلة عند الجميع كما يُبرز ذلك نص (غربي) الذي يستنكر فيه السارد حديث الناس عن الوطن الأصلي الذي غادره لأسباب كثيرة، لعل الظلم واحد منها، رافعاً في وجه مخاطبيه الصيغة الاستفهامية (عن أي وطن تتحدثون؟)، وهي صيغة خرجت عن وظيفتها الحرفية إلى استلزم يستدعي، بالأساس، احتجاجاً على سوء حد مفهوم الوطن، إذ الغربة عنده وطن يسع أحلامه ويؤمن بها بينما وطنه خان تلك الأحلام وأقربها. وفي نص متصل هو (احترام) يظهر كيف أنه في الوطن الأصلي يغيب النظام وتسود الفوضى، ومع ذلك يطالب البعض باحترام اللانظام قياساً إلى الغرب حيث النظام نمط حياة.

إن كثيراً من النصوص القصصية القصيرة جداً والشذرية تضع الأصبع على الجروح التي تتخل جسداً الواهن أصلاً، عبر تقنية المفارقة التي هي صيغة موائمة للوضع القائم. ومن مظاهر الاشتغال على المفارقة أيضاً، اللعب على الفروق الدلالية بين الكلمات التي يعتقد أنها معنى واحد، كمفهومي السعر والقيمة في نص (مكتبة) الذي وجد فيه السارد كتاباً بقيمة عالية برغم أن غلافه مُذيل بعبارة (سعر مخفض جداً)، وكذا في نص (قيمة) حيث قيمة الماء في الصحراء بقيمة الحياة نفسها التي لا تقدر بسعر. وهذان النصان، وغيرهما، ينبهان على محدودية المال وسلطته في بعض الحالات، إذ قد لا ينقذ حياؤه توشك على النهاية أو تضمن قيمة عالية في ميدان مثل الثقافة. وهذه اللعبة الثقافية التي ظاهراً لها لغوياً تغرى محمد آل فاضل في كثير من نصوص الإضمامامة، ذلك أن رهانه العام الذي يمكن استجلاؤه هو نقد كثير من الظواهر الاجتماعية والسلوكية المعيبة والخطيرة في آن، ولعل إحدى نصوصه الشذرية

غير المعنونة يظهر حجم الخطر الذي ينبه منه جاء في النص (أناي... يفجر المارة... ويدخلون جميعهم النار، ويدخل هو لوحده الجنة)! "ص 55.

إن الأنانية التي هي صفة مذمومة في النصوص الدينية التي تنص على الإيثار أو الموازنة في المصلحة على الأقل كما هو الحديث النبوى الشريف (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه)، تصير اعتقاداً راسخاً عند بعض من يؤمن أن الموت والقتل هو سبيل الجنة؛ بينما يتساءل الكاتب متى شائماً باستلزم النفي في نص آخر (من من يستطيع أن يقنعهم أن يحيوا في سبيل الله؟) ص 55. والمشكلة الأخطر أن البعض تصير عنده معتقدات القتل ونسخ الآخر المختلف واجباً عيناً، بحيث يُضرب الحق في الاختلاف، وهو ما قد يفضي إلى حال التخلف التي تحدق بأوطاننا وتغرقها في الدماء ونسف الحياة التي هي إحدى الكلمات الخمس التي جاءت الشريعة الإسلامية لحفظها، وهذا النص الذي عنونه محمد (بازدھار) يلخص هذه الحالة: (نظر إلى السؤال: ما عكس "مُختلف"؟ كتب بسرعة "مختلف") ص 31.

وإن نصوص (ليالي على الرصيف) مشبعة برهان نقد الأنفاق الثقافية سواء تلك الساكنة في كلام الناس أم سلوكهم، ومن هنا تكتسب نصوصها قيمتها العالية والنوعية، ولعل محمد آل فاضل أخذ وقته الكافي قبل إخراجها إلى الوجود، ذلك أن التقنيات المعتمدة في صياغة النصوص تختلف من نص إلى آخر، كما يلمس القارئ تنوعاً في القضايا التي تعرضها وتبئر على مضمرها. وبالمجمل فالعمل يستحق الكثير من التشجيع، مادامت أغلبية نصوصه مصاغة بحذق بالغ وتوءدة تشي بحكمة ووعي بنوعية الكتابة التي يمارسها.



القسم الثاني

المتخييل الملتبس ومخاتلات الهاامش



# كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي

## من قيد البنيات إلى حرية الذات

### تقديم

إذا كنا نفهم الحرية على أنها سخرية من الأقفال وخروج من الحدود والقيود التي يخترعها الأفراد والجماعات تحت ذريعة تنظيم حيوانات الناس وممارساتهم وسلوكياتهم. فإننا نكون إزاء ثورة محسوبة وواعية على محاولات التدجين أو المسارات المرسومة بدقة وعناء. وغياب الوعي بالأهداف والمرامي من كل ثورة على تلك القيود، قمين بتحويل مطلب الحرية إلى فوضى مدمرة. ولا ضير من أن نمثل لهذه الفوضى بالخريف العربي، الذي سمي تجاوزاً (ربيراً)، وبالشعر الذي حين تخلى عن سميتورية القصيدة وقوانينها الصارمة صار، في كثير من المحاولات، أرضاً بلا حرمة يحرثها كل قادر شهرة أو القصة القصيرة حينما قدت من فستانها الكثير، فجاءها كل راغب في غنيمة الانتشار تحت التنصيف الإجناسي (القصة القصيرة جداً). وليس المقصود عندي، في هذا السياق، الاعتراض على قدرية الارتقاء في الأجناس الأدبية، أو تحررها من بنيات جمالية راسخة تجاوزها الزمن أو لم تعد الذائقه تستسيغها. وإنما المركوز عندي التنبيه على أهمية الوعي الذي ينبغي أن يصاحب، لزاماً، كل محاولة لفتح كوة نحو الأفق الأرحب الذي تعد به الحرية باعتبارها حقاً وممارسة.

ينبغي، إذن، أن ننطلق من حد موسع لمفهوم الحرية في علاقتها بالرواية، حدّ لا يراهن، فقط، على وظيفة الرواية بوصفها ديوان العرب الجديد، أي مواكبتها تحرر الأمة والذات، من منطق (الالتزام) الماركسي، الذي يؤكّد على ضرورة أن ينقل الإبداع تفاصيل الصراع في المجتمع وتداعياته. ولكن أن نقف

على تحرر الرواية نفسها من أنساقها الجمالية الكلاسيكية نحو آفاق التحدث والتحديث نفسه يعني (العمل على تحرير الذات)<sup>1</sup>. أي زعزعة ولائها للماضي والجاهز والمكرس، والتوجه نحو مغامرة التلفع بالجديد والمباغت والمربك، لكن المعبر عن جوهر التحولات التي تصيب الذات والواقع الموضوعي من دون أن يكون مطابقاً لهما بالضرورة. وهو المنطق الذي يمكن نقترب منه في رواية (كان وأخواتها)<sup>2</sup> لعبد القادر الشاوي، الصادرة في طبعتها الأولى سنة 1986 (صدرت في طبعة جديدة عن دار الفنيق سنة 2010)، والتي كتبت زمن اعتقاله السياسي بسجن القنيطرة. وبعيداً عن تصنيف الرواية ضمن (أدب السجون)، فإن الوقوف على بنائها الجمالي كفيل بإضاءة المنطق / أو الامتناع التجريبي الذي هو محرك التجربة عند عبدالقادر الشاوي. ونشدد في هذا السياق على أهمية الوعي بخوض التجريب بوصفه اختياراً جماليّاً، وإنما فإن كل محاولة تخيلية لا تقوم عليه هي محض تخريب على حد وصف أحمد بوزفور في إحدى اللقاءات حول القصة القصيرة بالمحمية، والتي عмمتها على عدد من المنابر الإلكترونية والورقية.

إن الهدف المرجو من هذه القراءة، إذن، هو محاولة الخروج من تصنيفين التصقا (بكان وأخواتها)، تصنيف يعتبرها رائدة للتوجه في السرد المغربي هو (أدب السجون)، ثم القراءة الأيديولوجية التي تجعل منها بياناً يحاكم التوجهات الماركسية في مرحلة صعبة من تاريخ المغرب هي منتصف السبعينيات والثمانينيات، زمن التوجهات الأصولية والراديكالية الجذرية التي تواجه سلطة متقدمة، قاسية وغير مفهومة. والانتباه إلى خصوصيات هذا النص التجريبي، الذي لا يخلو من مخاطلات قصدية، هدفها إرباك المتلقى وخلخلة يقينياته، توأماً مع ارتباك الذات السردية ذاتها وسارديها. ومن ثم فإننا

---

1 شكري، عزيز الماضي. *أنماط الرواية العربية الجديدة*، عالم المعرفة، ع 355، سبتمبر 200  
المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ص 10.

2 عبد القادر، الشاوي. "كان وأخواتها"، منشورات الغد، المغرب، ط 2، 1999.

سنكون إزاء نص ينتمي إلى الرواية الجديدة التي تحتفي "بجماليات التفكك" ، أي بالمخاتلة الوعية.

## النحو الخدعة / السارد الناق

Sad تفسير اختيار هذا العنوان المحيل على مجال النحو عند الكثرين وقت صدور الرواية، إلى محاولة خداع رجال الشرطة والرقيب، حتى لا تصادر وقمع، وهو ما تحقق بعد أن اكتشفوا متأخرین مضمونها السياسي، ومنعت فعلاً، لكن بعد أن حققت انتشاراً قياسياً فلقد بيع منها ألف نسخة في أسبوع واحد. غير أن هذا التفسير المرتبط بسيارات خارجة عن النص، ليس وحده الذي يضيء هذا الاختيار. فالنص نفسه يعطينا مبرراً قوياً له، وهو الشهادة المنقوصة على العصر، أي إن النص الروائي بما يتضمنه من معلومات وشهادة على حقبة معينة، تمثل فقط وجهة نظر كاتبها الراغب في تصفية الحساب، رمزاً، مع ماضيه بوساطة الكتابة، يقول في آخر مقطع سردي من الرواية "التجربة تستغث فينا من يفك عجmetها، وسيقول المعنيون: هذا بهتان وتدعيس، وهل من الخطأ أليس أن يعرب الساھون (كان) بالفعل الماضي الناصص"<sup>1</sup>. أي أن العنوان هو ضبط للتأويل ورد قبلي على الذين يعتبرون أن الروائي قد شوه الحقيقة أو ضلل قارئه حينما حولهم إلى شخصيات في روایته. وهو التأويل الأقرب والأقوى، بما يجعل من الرواية شهادة تخيلية لهم صاحبها بالمقام الأول، أي رغبته في تحرير الذات من ماضيها ونقدتها أيضاً بعيداً عن الترجسية المفتعلة التي تصيب الناس وهو يوثقون سيرهم. إذ، في الأغلب، يصورو أنفسهم بنوع من المثالية التي تصاحبها شيطنة الآخر ورميه بكل النقائص الممكنة.

---

<sup>1</sup> نفسه، ص 173

إن ما يؤكد النظرة الموضوعية والنقدية للذات وللواقع الموضوعي وتحرر الكاتب من سلطة الجماعة والمنظمة اللتين ينتمي إليهما في (كان وأخواتها) هو تفصيل الرواية إلى مقطعين سريدين كبيرين، يمكن أن ندعو المقطع السريدي الأول بالإعجام، ويضم الفصول الثلاثة الأولى، الفصل الأول (قضية "ش")، والفصل الثاني (ومن)، والفصل الثالث (معه). والتي تفرز الجملة الدالة (قضية "ش" ومن معه). أما المقطع السريدي الثاني، بمقدورنا تسميته بمقطع الإعراب، وهو يضم الفصل الخامس ويحمل العنوان نفسه (الإعراب). وفي كل مقطع سريدي منها ساردا مختلف. فإذا كان الساردا في المقطع الأول يحكي ظروف الاعتقال وملابساته، ووسائل المعتقلين بعضهم بعضا بعد التعرض لفنون التعذيب، وما أغرب أن تحدث عن فن هنا، وظاهرة الاستنطاق. والحملة الإعلامية التي شنتها الإذاعة التي أدانت المتهمين قبل القضاء بتهم ثقيلة تهم زعزعة أمن الدولة ومحاولة قلب النظام، فضلا عن ظروف المحاكمات، وسجلات المتهمين والقضاء. أما الساردا في المقطع الثاني، فنسميه ساردا ناقدا، إذ يستدرك كل ما أعمج أو استشكل في الفصول الثلاثة الأولى. إنه يبدو كما لو كان ساردا من خارج النص، وخارج الذوات السردية أيضاً. فهو، مثلا، يعترض على كل محاولة لتجنيس المحكي في المقطع السريدي الأول باعتباره سيرة ذاتية مستشهدًا بفيليب لوجون الذي يرمز له بالحرفين الأولين من اسمه (ف.ل.)، ومحتجًا بغياب تفاصيل تهم جوانب الذات (ش) (العلاقة بالمدينة، اعتقال الأب، العلاقة برفقاء الدرب، وتاريخ قرية باب تازة...).

يبدو الساردا الناقد متوجها بالخطاب إلى الساردا الأصلي في النص، لكنه في الحقيقة يتخد ذلك تعلة للتوجه إلى المتلقى الذي قد يعيب عدم وجود علامات الترقيم في كثير من المقطعين السردية. فيفسرها هذا الساردا بازدحام الرؤى والخيالات والأفكار<sup>1</sup>. وهو بذلك يوجه القارئ نحو استبعاد الأبعاد

الثانوية وراء هذا الاختيار الوعي. ورغم أن هذه التقنية التي توسل به الشاوي قد نبهت على كثير من الأحداث الخامضة والاعترافات الناقصة، قاماً مثل هي كان الناقصة من الحدث، فضلاً عن تمديد الزمن النصي ليشمل الصراع الأيديولوجي بين الماركسيين والإسلاميين؛ فإنها أيضاً تحاول أن تضبط مسار التأويل وتحده، مما قد ينفرز عن خطر جعل النص مغلقاً.

وعومما، فإن السارد الناقد في الفصل الخامس ليس إلا السارد الأصلي نفسه، ذلك أنه عليم بالحكايات نفسها التي يسردها السارد الأصلي، حتى في جوانبها الحميمية والجوانبية. وهو أيضاً الرأي الآخر الذي يُضمَّر ويُقْرَأ عند كتاب السيرة الذاتية، ذلك الذي يقول "الحقيقة" ويهتمّ بانسانية الذات السردية لا مثاليتها. ثم إنه المعبر عن تحرر نص (كان وأخواتها) من الدعاية للحزب أو المنظمة، وحتى من إمكانية الحسم في تجنيس النص.

## التخييل الذاتي

إن القارئ لـ(كان وأخواتها)، سيجنّسها، في الأغلب، باعتبارها سيرة ذاتية، خاصة مع وجود معلومات وأحداث مرجعية كثيرة موثقة في الحقبة المحكية (الاعتقال، ما قبله وما بعده)، كقرارات الإحالة على القضاء وبيانات الإذاعة الوطنية في تلك المرحلة، ناهيّنا عن التطابق بين الشخصية (ش)، وعبدالقادر الشاوي، فكلاهما ابن قرية باب تازة، وكلاهما عمل في الدارالبيضاء، ومن مواليد 1950، واعتقل في التاريخ ذاته. وغيرها من المعلومات التي تتعدى حتماً منطق المصادفة. وإن كان السارد الناقد في فصل (الإغراض)، قد اعترض على هذا التجنيس، ومحتجًا عليه بما ذكرناه سالفا. فإن الروائي (عبدالقادر الشاوي) الموجود خارج النص، بدوره، قد جنس النص بوصفه (رواية). بما ينبه على سطوة التخييل في العمل، باعتبارها تسامياً على المرجعي الذي يستثمره دون

أن يطابقه كلية أو يسخرقه إلى الآخر. ومن ثم يكون على القارئ أن يتحرر من النظر إلى الساردين في النص بمنطق المطابقة مع عبدالقادر الشاوي. ذلك أن الساردين نفسيهما، غالباً ما يعتمدان المخاتلة في ضمير الحكي نفسه، الذي يلتبس في كثير من المقاطع السردية بين ضمير المتكلم أو المخاطب يقول "ويسعني صوتي إذ أغريك أهزوحة، شاردة كالظلال، لدمعي ملوحة سائبة، أستقطره لا يرويني،وها إن دوره العذاب الحر ابتدأت ومسافة الحرمان استطالت"<sup>1</sup>. وهذا المقطع امتداد مقطع مسرود بشعرية طافحة لامرأة تجد هوى عميقاً في روح السارد السجين.

والمرأة والشعر معاً محفزان من درجة عالية على ارتكاب الألم والتمسك بتلبيبه، في ظل فيض من الألم والغبن والمحاكمات المخدومة، فإذا كانت الكتابة هي سلاح السجين (ش)، لكي يتسامي على الشرط الموضوعي الأقسى، فإن ملح الكتابة حضور المرأة والشعر. وليس غريباً مطلقاً أن يتضمن الفصل الثاني (ومن)، فائضاً من الشعرية التي تخترق لغة السرد، أو حتى النصوص الشعرية المستقلة التي تناجي الرفique وتحتفى بحضورها الرمزي (الآن تأتين كالنجاة/ وتأتين شافية/ وتأتين سندًا/ وتأتين كالحياة/ أمن سنين كنت أنتظر هذه الحياة؟)<sup>2</sup> ص.63. وللملحوظ أن النصوص الشعرية تحضر في مستويات كثيرة من الرواية، في افتتاح الفصول وداخلها. وهي، الغالب، تو kab للحظات العصبية وتحفف من وطأتها.

وإذا كان الشعر وضرب المطابقة الممكنة مع الواقع الموضوعي هما عصباً التخييل في الرواية، فإن الذات بحضورها البارز سواء بوصفها ساردة أو مسروداً عنها هي مناط الحكي. ومن اللطائف في الرواية العنوان الداخلي الذي اختاره الشاوي في الفصل الثاني، وهو (اليوم العالمي للذات) الذي يستعيد من خلاله

---

1 نفسه، ص 65

2 نفسه، ص 63.

ذكريات المجيء إلى الرباط والانطباعات الأولى عنها. وإن الاحتفاء بالذات ورسم أبعادها هو ما ترمي إليه (كان وأخواتها)، ولكي نفهم أبعاد هذا الحضور، فإنه ينبغي أن نتأمل في العناوين الداخلية التي يصاحبها سرد مقتضب في الصفحتين 81 و82، وهي على النحو الآتي (القمع، التوحد، المرأة، الاعتراف، الوحدة، خاتمة...). وهي عناوين تنتهي إلى حقل دلالي واحد هو الألم. فموضوعاته المقتضبة لم تخرج عن وصف آلام الجسد، وقمع الأحاسيس وانتزاع الاعترافات، ومزاحمة الوقت للرغبة والتوحد بين جسدين. وإن السارد الناقد في فصل (الإعراب) يؤكد على هذه الجوانب التي تهم ضنك الذات ومعاناتها، وينتقد مهادنة السارد الأصلي، وتخليه عن فضح معاناتها في ظل مناخ اجتماعي يغيب فيه تحكيم العقل والقانون. ولعل تذكيره بحبس القائد أب (ش) الموظف معه، دون محاكمة أو تطبيق للقانون، لما يقف دليلاً على سوريالية التسيير في حقبة السلطة فيها حكم وخصم لا يرحم.

## خلاصة

إن مفهوم الحرية الذي انطلقنا منه في هذه القراءة مفهوم موسع، ويضع اليد على قدرة نص مثل (كان وأخواتها) على الإسهام في حركة التحرر من سلطة الحكاية، ومن المثالية التي تقدس الذات السردية في الأعمال السيرية، وتضمّن كثیر من الجوانب الجمالية التي صنعت رواية تجريبية مسنودة بوعي جمالي وثقافي حاد. رغم أنها كتبت في سياق سياسي يشهد صراعاً أيديولوجياً بين النظام والماركسيين وبين هؤلاء والأصوليين، فضلاً عن ظروف السجن القاسية.



# بنية التناص وشعرية السرد في رواية (سوق النساء)

جمال بوطيب كاتب عابر- أجناسي تنقل بين أجناس متنوعة<sup>1</sup>، القصة القصيرة والقصيدة القصيرة جدا، الشعر، ثم الرواية التي افتحتها بروايته البكر (سوق النساء أو ص ب 26)<sup>2</sup>، وهي موضوع هذه الإطلالة النقدية التي ترمي إلى تفكيك أهم بنيات خطابها. وبنية الخطاب المقصودة، هنا، تأتي بالمعنى الذي حدده الدكتور توفيق قريرة، أي كونها "بنية عامة ومجردة ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها رقيبا على الإنجاز"<sup>3</sup>. بعبارة أخرى فإن بنية الخطاب هو مفهوم يؤشر على سلطة قواعد الجنس الأدبي، كما هي محددة في نظرية الأدب، على إنجاز الأعمال الإبداعية (أي النص الأدبي) بين التوجيه أو الإسقاط القسري لتلك القواعد، وينجم عن هذه العلاقة إما أعمال كلاسيكية في تجاهرها الداخلي أو منجز إبداعي تجريبي يثور على تلك القواعد ويند عن قسيتها، ونفترض أن رواية (سوق النساء) من الصنف الثاني.

إن هذه الورقة ترمي إلى قمّل مؤشر محوري من مؤشرات التجريب في رواية (سوق النساء) وهو ما ندعوه بنية التناص وتناص البنى. والتناص هنا

---

1 صدر لجمال بوطيب الأعمال الآتية: في القصة (الحكاية تأبى أن تكتمل) 1993، (برتقالة للزواج !!برتقالة للطلاق) 1996، (مقام الارتفاع) 1999، (زخة... ويتبدئ الشتاء) 2001. وفي الشعر ديوان (أوراق الوجود الخفية) 2007. فضلاً عن كتبه النقدية والأكاديمية.

2 جمال، بوطيب: رواية سوق النساء أو ص ب 26، مطبعة MBH، آسفي، المغرب، ط 1، 2006.

3 توفيق، قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 32 أكتوبر- ديسمبر، 2003، ص: 185.

باعتباره عالمة أساساً من علامات التحديث في بنية العمل الروائي. لأننا نعتقد أن جوهر عمل بوظيب هو محاولة خلخلة العلاقة النمطية بين النص وبين الخطاب، بأن يند عن العلاقة الإسقاطية التي تحكم العلاقة بينهما في الروايات الكلاسية إلى أخرى منفتحة بين البنيتين تتخذ طابعاً توجيهياً مؤداتها علاقتان اثنتان:

✓ علاقة التماثل بين بنية الإنجاز (بنية النص) وبنية الخطاب، وهو ما ينفرز عن التناص الذي هو تداخل بين نصوص أخرى من مستويات مختلفة، نصوص غائبة تجمع بين ثقافات سابقة وأخرى لاحقة، بل وتنتمي إلى جغرافيات وحساسيات متنوعة. وهذا التماثل يتم على مستوى الدلالة (نصوص غائبة تغنى دلالة النص الإبداعي) مثلما يتم على مستوى البنية (تناول البنية التركيبية والصرفية والمعجمية ضمن بنية النص الجديد)<sup>1</sup>.

✓ العلاقة الثانية هي علاقة تجاوز بنطي خطاب في نص واحد، وفي رواية (سوق النساء) يتعلق الأمر بثلاث بنى: بنية خطاب الشعر، بنية خطاب الرواية، وبنية خطاب النقد.

### علاقة التماثل بين النص وبنية الخطاب (التناول).

يدفعنا الانطلاق من عنوان الرواية، بوصفه عتبة كبرى ودلالة، إلى التساؤل عن الوظيفة التي يتلبسها في علاقته بالمتقد من جهة، وعن النصوص الغائبة التي تخترقه من جهة أخرى باعتباره، أي العنوان، حضوراً يقوم دليلاً على غيابها من جهة ثانية. لأن العنوان وإن كان في الخطابات اللوغوسية مختصاً بوظيفته المرجعية المهيمنة، حيث المتن تفصيل للدلائل وإحالة أمينة عن محتواه، فإنه يفقد في رواية (سوق النساء) الكثير من سلطته المرجعية

---

<sup>1</sup> نفسه، ص 191.

بسبب الحضور الطاغي للوظيفة الشعرية التي هي من صميم حبكة النص وإنحدار بنياته الجمالية المميزة. وهو ما نلمسه حين نربط بين دال (سوق النساء) في علاقته بالنص في سياقه الخارجي، حيث ينهض الموروث الشعبي ماثلاً عبر تراث سيدي عبدالرحمن المجنوب الزجال المغربي الجوال، وهو القائل:

سوق النساء سوق مطيار يا الداخلو رد بالـك

يورووك من الربح قنطار ويرزوك في راس مـالـك

يظهر جلياً أن العنوان يتangkan به محمول دلالي سلبي، ففقدان رأس المال هو خسارة مادية قاسية على التاجر، لكنها أقسى حين يكون الرأس مال رمزاً، قد يكون القلب بكامل ما يليخذه من مشاعر جارفة (في مقابل المشاريع عند التاجر). أما البحث في علاقة دال العنوان بسياقه الداخلي فيدفع القارئ إلى طرح أسئلة مفخخة: هل يتعلق الأمر بسوق للنساء أم بامرأة واحدة تختصر كل ما يمكن أن تجده في امرأة؟

"أنا نساء في امرأة.." ص 26، إجابة تواجه القارئ من لدن أحد شخصوص الرواية هي لبانة الريبيعي، محور الحكي والمحرك الرئيس لغالبية الأفعال السردية في الرواية، في علاقتها بعبدالرحيم دبashi الذي يؤمن حد التقديس بدلالات العنوان كما هي في موروث عبدالرحمن المجنوب، والذي يعكسه هذا النص المقتبس (عاق أنت يا قلبي مثل قلب سيدي عبدالرحمن المجنوب:

يا قلبي نكويك بالنار ولا بريت نزيدك

يا قلبي خلفتي لي العار وتريد من لا يريدك) ص 12.

وهي منافذة نصية تكرس دلالات فقد والمكافحة، وتجعل من عبدالرحيم دبashi ولبانة الريبيعي طرفي صراع من نوع خاص. وإن، فإن

دلالات العنوان هي إذان بانفراط عقد الوجود وبتواصل مغيب، كما غياب علاقة واضحة بين العنوان الرئيس (سوق النساء) والعنوان الفرعي (ص ب 26) الذي كان اختياره، ربما، جمالياً صرفاً يرمي إلى إحداث المفارقة والخروج عن المواضيع الدلالية مما يصعب عملية التأويل ويطيلها ويجعلها ماتعة أكثر. فحرف العطف (أو) الذي يفيد التخيير أو التعين، قد يوهمنا بوجود عنوان رئيس بالموازاة مع عنوان رئيس آخر داخل المناص نفسه، بيد أنه يفقد بعده الإحالى بالقياس إلى البعد الغرافي *graphique* الذي تميز، من خلال عناصره الإيقونية، بين عنوان رئيس يمثل عنصراً مهيمناً وعنوان فرعي داله (ص ب 26) بما هو علامة على تواصل منفرط هو معادل موضوعي للمنفلت من شخص الرواية، فقدان التواصل يعني التخلّي عن الوجود وهمما معاً يعادلان الخسارة.

إن الاستغلال على العنصر المهيمن، كما هو عند الشكلانيين الروس، هو مقوم أساس من مقومات التحديث في بنية النص الروائي، والذي من مظاهره تقويض سلطة المرجعي بالقياس إلى الشعري الإشهاري واستثمار البعد الإيقوني الموزع بفتنة على السند بما يماثل فتنة خطاب الشعر وتنسجه في بنية الرواية بوساطة نصوص شعرية دالة، وخطاب الشعر أدى وظيفتين في الرواية: تأثيره في فضاء الرواية وتلبس ذوات قائليه وتصوراتهم في لحظات سنم العشق وحتى في انحداره العميق والمهول أيضاً ليقول كما قال ابن زيدون في رسالته الجدية (من أين لي بقناعة عاشق ولادة لأقول: وإنني أتجلى وأري الشامتين أني لريب الدهر لا أتضعضع) ص 12. هذا هو الجلد الذي قمني عبد الرحيم ديابشي أن يعتاش عليه وهو المفروم بحب لبنته (أنا المفروم بحبك بعد أن نظر الأعمى إلى عيوني فكشف حبك الجبار والطاغية وسمع الأصم هوس لساي) ص 13، أليس هذا المتنبي هنا بصورة ما؟

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدي  
وأسمعت كلماتي من به صمم

هما في سياقين مختلفين، لكنهما معاً يقصدان إلى سجال معدبهما ويقصدان أسرار الحب (أو ليس الحب فنا) ص 13. وعموماً فإن تناصات الشعر تكثفت في استبطانات عبدالرحيم دبashi وبوجه المحزون. وهو أمر لا نلفاذه في الفصلين الخاصين ببيانه، ولا غرو فهو كاتب ومبدع، فالكتابة جعلت البوح أيسر وأبقى، لأنها، أي الكتابة، وحدها ما يوثق الذكرى ضدًا على سطوة النسيان (صرت أبحث عن أي بياض أفتقه بأية تفاهة قد تبادر إلى ذهني فأسجلها أو أشطبها، متلذذاً بوهم الإحساس أني كاتب) ص 7.

### علاقة تجاوز بنائي خطاب في نص الرواية،

يعد هذا النوع من التجاوز علامة مهمة على نصية وفرادة تنسيجه، إذ أن حضور نويات من بنيات خطاب أجناس أخرى قد يفضي بالنص إلى فقدان اتساقه وانسجامه، مadam النص (هو ترابط مستمر للاستبدالات المستجممية التي تظهر الترابط النحوي في النص)<sup>1</sup>، لذلك جاءت الرواية حاملة لآثار تنضيد بنياتها كما في نظرية الرواية: شخصاً وزمناً وأمكانة رئيسة وأخرى ثانوية، وتعدداً للموضوع خلاف القصة، وسرداً ووصفاً وسارداً ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث، لكن بإخراج جديد وضمن حبكة خاصة، تقوم على استغلال وبعد التوجيهي لتلك البنيات:

- بعثرة فصول الرواية وبعثرة ترتيب صفحاتها.
- غياب الصفحة الوهمية.
- غياب الفصلين الرابع والسادس وجعل الفهرس مضلاً للقارئ بعد مساعدته على إيجاد الفصول المطلوبة.

---

<sup>1</sup> حسين جميل، عبدالمجيد. علم النص: أساسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، ع 2، م 32، أكتوبر - ديسمبر، 2003، 145.

وهي مؤشرات شكلية تعزز فرضية انتماء رواية سوق النساء إلى رواية التجريب الذي يتعزز باشتغال جمال بوظيب على لغة شعرية فيها من ماء الخطاب ما يجعلها تناسب في روح قارئها وتتغلغل في ذاته (أما وجل أنا من بعده. ... سيدتي / إذ فجر غشت غشني / وبانطفائك رشني / ألم وجنة باردة / ويداً سكنت / من بعد ما سكنت غلالات القلوب) ص 31، هي قصيدة تختفي وسط غابة السرد، لكن يفضحها المجاز والجناس والقوافي المرسلة والمتابعة، حتى لتقول إنها قصيدة تفعيلة أو قصيدة نثر. فالشعر يسكن تراكيب الرواية ومعجمها، فتصير الكتابة نفسها كتابة بالشعر تمثل في بنياته المؤتلفة في نظام النص وكتابه عن الشعر تتلخص في نقد واقعه الذي صار المشرفون عليه منظمي حفلات.

# التباس المتخيل في (امرأة النسيان)<sup>١</sup>

إن الإنسان مجبر على مهابة النسيان، وقد قال محمود درويش توجسًا من هذا الاحتمال القاتل (تُنسى كأنك لم تكون) لذلك تكون الكتابة خياره الأسمى لضمان الخلود في الذكرة. وهو، أيضًا، محاولة في القتل، ما دام الإنسان يستقصد، أحياناً، طمر جوانب من حياته في تربة الفقدان. فالشعور تجاهه، أي النسيان، مزدوج ومتضارب: الخوف من أن يطال الحميمي والمفرح، والرغبة في أن يسعفه في ذلك كل ما سبب كدرا مقينا وألما طافحًا. وإن الروائي محمد برادة من أكثر الروائيين المغاربة احتفاء بسؤال الذاكرة والنسيان، فقد كتب روایتين يستحضر فيها بعض سبلهما (لعبة النسيان) (امرأة النسيان). وإذا كانت (لعبة النسيان) رواية تحفر في ذاكرة (الهادي) وطفولته في فاس حيث فقدان الأم (للا غالية) والخال (السي الطيب)... فإن (امرأة النسيان) التي صدرت بعدها بأزيد من خمسة عشر سنة، هي احتفاء بذاكرة شخصية ذكرت عرضاً في (لعبة النسيان)، وهي شخصية (ف.ب) الغامضة التي انتقلت من الهاشم إلى مساحة الضوء السري الكاشف، لتكون مناط الحكي في (امرأة النسيان)، وهو الحكي الذي تدرج كرته فتجذب إليها شظايا الذات، الحزب، والوطن.

و(ف.ب) هي شخصية نازحة من (لعبة النسيان) إلى حي فيردان بالدار البيضاء، بعدما تلقى الكاتب (السارد) مكالمة من امرأة تدعوه إلى لقاء عاجل بصداقتها (ف.ب) إحدى شخصياته في (لعبة النسيان). هكذا تصير

---

<sup>١</sup> محمد، برادة. امرأة النسيان، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.

شخصية ورقية ممعنة في التخييل كائناً من لحم ودم يضرب موعداً للقاء والمكاشفة، وهذا التحول يضيق المسافة بين التخييلي والمرجعي حتى لتلتبس الحدود بينهما وبين الماهيات بالضرورة. ومن أشكال هذا الالتباس الإشارة إلى الشخصية بالحرفين الأولين من اسمها ولقبها بدل الإفصاح عن اسمها الكامل، وهي الصيغة الاحترازية التي نلفاها واصمة لصفحات الفضائح والجرائم حينما لا يكون القضاء قد أصدر بخصوصها حكماً نهائياً بالإدانة. إنها قصيدة خلق الالتباس والغموض على هذه الشخصية والتنبية على نصيتها من الاتهام الذي قد يرميه بها المقربون أو المجتمع باعتبارهما سدنة نسق القواعد العليا التي يقيد بها المجتمع أفراده.

إن لقاء الكاتب / السارد بـ(ف.ب) يضيء بعضاً من جوانب الالتباس، حينما حدثته عن الهايدي (بطل لعبة النسيان) وعلاقتها به في باريس في مرحلة الستينيات التي مارست فيها حريتها المنطلقة بأشكال مختلفة: الرقص، الكتابة تأثراً بفلسفة النفي، المشاركة في انتفاضة الشباب الفرنسي 1968، محاولة كتابة رواية عن المغرب من وحي تلك الانتفاضة...، قبل أن تعود إلى الدار البيضاء منهارة بعد فشل زواجها من الطبيب جليل الذي لم تستطع التعايش مع أجواء أسرته في الراشيدية ولا بناء حياة جديدة في باريس. من هنا تأتي الإدانة حينما ترمى بالجنون من قبل أسرتها فتعيش منفى اختيارياً في معزبة وحيدة تجسيداً، ربما، لإيمانها بفلسفة النفي التي كتبت عنها، تقول للكاتب / السارد (أنا في نظر العائلة حمقاء، لكن الشعور المهيمن علي أن العالم الخارجي لم يعد يغريني) ص12. هكذا يُدين نسق المجتمع الشّابّين عن طوّقه، بينما الأنا لها حسابها الخاص بعد أن تكون قد استوفت ممكّنات حريتها هناك، وإيمانها أنها على وشك النهاية قالت للكاتب / السارد (أنا سأرحل عن هذه الدنيا قريباً وأنت مستمر بعدي) ص96.

وهي نتيجة معكوسة بحسابات الحياة الواقعية، إذ إن موت الشخص التخييلية رمزي وموت الكتاب الواقعين حقيقي، وأن الديومة للشخص التي تحيا أبداً وأما النسيان فمتربص بالإنسان الواقعى. لكن شخصية (ف.ب) تعلن خلاف هذا الترتيب المعروف، وهذا وجه آخر للالتباس، إذ قد تكون (ف.ب) شخصية احتمالية توارد أن تتفق في الصفات مع شخصية لعبة النسيان، لكنها ليست تلك الشخصية التخييلية الصرف. والحقيقة أن اللعب على هذا الإمكان، سردياً، هو ما يحف (ف.ب) بكل المهابة المجلجلة التي تجعلها، رغمما عن تصريحها، في عمق ذاكرة الكاتب/السارد، قالت له (النسيان) ليس لعبة، النسيان امرأة منها يجب المولود والمعدوم وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسل) ص 21.

من جهة أخرى، فإن الالتباس يحيط كثيراً بهوية الكاتب/السارد، ف الحديث (ف.ب) إليه يوحى أنه الكاتب الواقعي محمد برادة، الذي نعرف أنه صاحب رواية (لعبة النسيان) التي بطلها الهادي، وأنه مارس السياسة في حزب يساري دخل حكومة التناوب وقادها، وهو بالقطع حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، وأنه أديب وروائي كما خاطبه صديقه (مصلح).. لكن رغم توارد هذه المؤشرات جمِيعاً، فإن الكاتب الذي تخاطبه (ف.ب) يظل غامضاً أيضاً؛ لكونها لا تناديه باسمه الصريح بل ما يحضر هو صفة الكاتب أو الحديث بضمير المخاطب. ومن ثم تصير عملية (التدوين) التي نجدها عند (ف.ب) وعند الكاتب/السارد جزءاً من تقنية الميتا- سرد التي توسل بها محمد برادة في روايته الجديدة، أي جعل التفكير في منعرجات الكتابة موضوعاً للكتابة الروائية. ومن ثم فإن صفة الكاتب المشمول بها هي صفة عامة لا تعني محمد برادة بعينه، وإنما كاتب تخيلي يشابهه لذلك حدست (ف.ب) دوامه واستمراريته.

ومن الجلي أن محمد برادة يجعل من (امرأة النسيان) تمرينا في كتابة الرواية، أي إنها، في جوهرها، بحث عمّا يستثير دافعية الكتابة لديه حتى يتمكن من صوغ عالم روائي خاص، وقد تمثلت في مثيرات تخيلية صرف، وهي شخصية (ف.ب.) المبنية روحها في (لعبة النسيان)، عبر إدخالها في سجال فكري وفني مع شخصية أخرى هي الكاتب التخييلي الذي تتماس مواصفاته مع الكاتب الفعلي محمد برادة. وهنا تظهر أحابيل لعبة التخييل التي يستدرجا إليها العالم السردي في (امرأة النسيان)، إذ زيارتا الكاتب ل(ف.ب.) قد تكونان متخيلتين على الآخر ولم تحدث إلا في فكره، دليلنا على ذلك أمران: الأول أنه حلم بلقائهما في لقاء حزبي تحفه لغة الخشب، قال بعد هذا اللقاء المفترض (تباطئ وأنأ أفتح عيني لأجدني ممددًا على اللحاف) ص 96. والثاني قول (ف.ب.) في حوارهما المفترض بعد إخباره إياباً بمقتل الضاوية خادمتها السابقة التي تعاطت الدعارة على يد أحد أفراد الشرطة (قلبي يخبرني أن الضاوية لم قمت، أنت قتلتها في النص الذي كتبته) ص 118.

وهذا يعني أن العملية برمتها هي لعبة متقدمة في التخييل الذي من آثاره استعارية أسماء الشخصوص المساعدة، ومنها صديقه وزميله في الحزب (مصلح) وزميلاه في الحزب أيضًا (الحلايبي) (المعتصم)، وهي صفات أقرب ل أصحابها من كونها أسماء مميزة، فمصلح رجل التوافقات الذي يردع كل خرق يشوب العلاقات بين المناضلين ولم يدخل عليهم من ماله ووقته، بينما (الحلايبي) المحامي يتضمن (من الوصم) بالانتهازية وبتحقيق مصالحة الخاصة التي يحميها بقربه من صناع القرار في البلاد، أما المعتصم فهو شخص وظيفته إعادة نشر النغمة السائدة عند قادة الحزب. وهكذا يكون مصلح نصيب كبير من الإصلاح والرغبة فيه، وللحلاءبي نوايا انتهازية؛ لأن الحلب في الاستعمال اليومي المغربي يفيد، مجازياً، السرقة وتغليب المصالح وانتهاز الفرص، أما المعتصم، فمستمسك بحبلى القيادة ومصرف لآرائها وأفكارها. والثلاثة يعلمون أن للكاتب هدفاً توثيقاً تخيليأ، قال له المعتصم (اسمح لي أقول لك لا يجوز

أن نسرّب أسرارنا ومتاعبنا إلى نص روائي يحول الواقع إلى تخيل فتتضخم الواقع) ص42. وإذا كان خوف السياسي قائماً من توثيق تجربته، لأنه يعلم قدرتها على الشهادة على العصر والحقب الحارقة بأحداثها وموافقتها، فإن الإنسان العادي لا يرى للرواية تلك القيمة التي تجعلها تغير الواقع، وهو ما يؤكده رفض (ابن عريش) المسجون عرضاً من الكاتب لكي يحكى له قصة اعتقاله من أجل تضمينها في مشروع رواية جديدة، وقد كان ابن عريش رفقة عصابته، في الثمانينيات، يتعرضون لممارسي الجنس في الشوارع من الوجهاء وفضحهم، وقال في محاكمته إنه كان (يتتقم من مدعى الفضيلة من الوجهاء) ص.62

إن الكاتب التخييلي في (امرأة النسيان) يطارد الرواية ويبحث عن سبيل / سبل ممكنة تسعفه في بناء عالمها، قد يجتز عناصره من نصوص تخيلية سابقة أو يتبع آثارها في الواقع المحيط به. وهنا تصير الكتابة بالرواية وعن الرواية وسليته لتحقيق مسافة ضرورية مع منغصات كثيرة، أقصاها خيبة الأمل في الرفاق والحزب وضنك النسق المجتمعي حينما يمارس الإقصاء ويدفع المطالبين بالحرية والانعتاق والحياة الجديدة المفتوحة إلى الانعزal القاتل أو الاستسلام لنسلكه الجبار.



# التخيل المركب في رواية (نوميديا)

تمكنت رواية "نوميديا" (دار الآداب اللبناني، 2015) للروائي المغربي الشاب طارق البكارى، من اختراق حجب البداية والعمل الأول، لتخلق لها حيزاً مهماً في النقاش الثقافى والإعلامي، وهو أمر مألهوف مع غالبية الروايات التي تتمكن من الوصول إلى الدائرة الضيقة من الروايات المرشحة ضمن اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية، وقد حدث الأمر نفسه مع رواية شوق الدرويش للسودانى حمور زيادة (دار العين)، و"تغريبة العبدى" للمغربي عبد الرحيم الحبىبى (إفريقيا الشرق). ونوميديا من الروايات التي تستطيع أن تستجلب القارئ، بسلامة، إلى عوالمها المتعددة، استناداً إلى الشعرية الطافحة للغتها، وإلى اختيارها نكأ الجراح الساكنة في أرواحنا الهشة، أولسنا في الأصل مجبولين على الخسارات والآلام؟. ولن تخرج جماعة كبيرة من القراء عن استنزاف الألم الجماعي الساكن في الضلوع والنفوس قراءة وتفاعلًا. وهو، في الأغلب، يوجههم نحو أعمال تخيلية تلامس فائض هذا الألم أو قليله، فهم أحوج، دوماً، لتطهير واسع. ومراد/أوداد، هو الشبيه التخييلي للذوات الواقعية التي هي، غالباً، انكسارات تمشي على قدمين وتتنفس حزناً مقيناً. ولعلنا إذا أوقفنا الاستهلاك الجمالى الذى يغذيه ضوء الجائزة وانطباعات الناس الممسوسين، جمالياً، بالرواية، والغارقين في العسل الماذى للغة، نعم بالذال المعجمة، فإننا يمكن أن نضيء طبيعة التقنيات التي اعتمدتها ومقوماتها في تصاديها المحتمل مع أعمال روائية أخرى، قد تكون أثرت فيها ووجهتها نحو حبكة بعينها، ونفترض أن رواية "نوميديا" قد تصادت مع روايات بوكر أخرى،

وهو أمر ليس عيباً بالبتة، ولكن يظهر أن منطق الجائزة يفرض توجهاً بعينه، وإن كان مسكتاً عنه.

وإن الروائيين، في الأغلب، يصرحون أنهم لا يكتبون للجائزة، وينفون أيضاً أن تكون للجائزة، أصلاً، معايير يكتبون وفقها، وقد يكون في كلامهم كثير من الصدق. غير أن ذلك لا ينفي أن قراءة أعمال روائية متوجة سابقاً أو نالت صدى إعلامياً طيباً، يترك أثره اللاإوعي، على الأرجح؛ مما يجعل من المعايير معطى مستضمراً، وقد يصير مع الوقت والترانيم نمودجاً إرشادياً موجهاً حتى دون وعي منهم. ولندق الأمر أكثر ونوضجه، فإن رواية "نوميديا" قد تكون في جزء كبير من حبكتها وذواتها مدموغة بقراءات سابقة لأعمال روائية فائزة في البوكر أو ظلت في لائحتها القصيرة، فيما يمكن أن نسميه تخيلياً مركباً، أي مركباً من حبكات موجودة مسبقاً، لكن مع تصعيدها نحو رهانات وقصديات مختلفة، ولعل القصديةالأظهر في "نوميديا" هي وضع اليد على أعطاب المجتمع الشرقي الغارق في التفسير الخرافي والأسطوري للكون، والمندحر، أبداً، أمام جبروت الحياة التي تتعرض لأفراده كما لو كانت بركاناً لا يبقي ولا يذر.

## النصوص الغائية

وإن تأملنا لحبكة (نوميديا) يحيلنا، مثلاً، على رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي المتوجة بالبوكر لسنة 2013، فهما يشتراكان في ازدواجية الاسم للذات المحورية، هو ذي ميندوذا / عيسى الطاروف في ساق البامبو، وأوداد / مراد في نوميديا، وهذا التعدد في الاسم، يحمل الرهان عينه، وهو التعدد الهوياتي للشخصيتين، فهو ذي ميندوذا يبحث عن تأصيل نسبة في الكويت بلد والده، أما مراد فهو يقوم بالأمر معكوساً بالعودية إلى الأصل الذي وجد فيه مرمنيا ومدثرا في قماط (قرية إغرم) من دون أن يستطيع ذلك تماماً مثل هو ذي ميندوذا، أي أن كليهما يستحضران المعنى الاستعاري لساق البامبو التي يمكن أن تتلاءم مع

كل التراب في العالم. والشخصيات معاً فشلتا في الوصول إلى هوية راسخة وقابلة للعيش في أي مكان مثل ساق الخيزران (البامبو). ومثلكما أن الطاروف، الاسم العائلي لهوزيه، يعني شبكة الصيد التي علقت فيها عائلته الكويتية، فإن أوداد الكلمة الأمازيغية التي تعني (الوعل) ترمي، استعارة، إلى ثبيت الماهية المعلقة لمراد العصبية على كل تحديد. أما مشكلة اليسار وفشلها في الوفاء بوعده وأحلامه المحلية، فنجد صداه في روايات عديدة منها (امرأة النسيان) لمحمد برادة، (الطالياني) لشكري المبخوت المتوجة ببوكر (2015)، ولعل قارئ نوميديا والطالياني سيقف على التشابه الممكّن بين مراد وبين عبدالناصر الطالياني، من حيث جاذبيتها وتعدد علاقاتهما الحميمة بالنساء وتميّزها بفترط الوسامة، مع فائض الانكسار والفشل اللذين راكماهما في اليسار والعلاقات النسائية معاً. أما نوميديا نفسها وهي الفتاة الأمازيغية الخرساء التي كان يتخيلها مراد وهو في الوادي قرب ضريح سيدي عيسى، فإننا سنجد شبّيها لها في الغادة المتخيلة التي حفّرت العبدي في رواية (تغريبة العبدي) على القيام بالرحلة إلى الحجاز ثم العودة إلى المغرب، إذ كلاهما شخصيتان وهميتان مرسليتان ومحفّزان على تطور الأفعال الإجرائية للذاتين، مراد والعبدي. أما الكتابة عن فضاء ضيق (قرية إغرم) وفتحه على دلالات كبرى، فنجد أنه أيضًا في رواية (القوس والفراشة) المتوجة ببوكر 2011. من حيث التبئير على فضاء بومندرة الصغير. أما شعرية اللغة، فيقينا، أن "المستغافية" تركت أثرها في الرواية. وفي الأصل، فإن طارق البكاري بدأ شاعراً ونشر نصوصاً شعرية في عدد من المنابر الثقافية والإبداعية. وهبة الشعراء إلى الرواية، حتى المكرسين منهم، صارت أمراً مألوفاً، خاصة مع تجذر زمن الرواية وجوانبها الكبيرة، البوكر، كتارة، نجيب محفوظ، والطيب صالح.

قد يكون طارق البكاري، تأثر بهذه النصوص أو بعضها على الأقل، وهو أمر وارد عند الروائيين في كل وقت، ومنسجم مع طبيعة الكتابة نفسها التي تتطلب قراءة ثرة، وبخاصة الأعمال التي تحظى باهتمام إعلامي كبير أو

تلك التي شهد لها القراء والنقاد بالعمق والتجدد الفنيين. ولعلنا هنا، يمكن أن نؤكد أن معايير الجائزة، وبالرغم من أنها غير معلنة، إلا أن استيعاب بنيات فنية وحبكات ملائحة فائزه هو أمر يتكرر في نصوص روائية تالية. وهي ظاهرة ليست بالغريب، ولكن يُخاف أن تنمط الرواية في حبكات بعينها، مما قد يؤدي إلى إنتاج أعمال تستنسخ بعضها دون إبداع وتتجدد معقولين ومطلوبين. لكن رواية (نوميديا) لها مقوماتها الفنية الخاصة التي صنعت تميزها، فناهيك عن اللغة الشعرية الطافحة، التي يجعل منها قصيدة ملحمية تصيدها السرد فاحتواها إليه بقوة، فإن استثمار الحكاية، والأمازيغية خصوصاً، قد فتح الرواية على نافذة الإدھاش، وهو عنصر جمالي مستوجب، في الرواية، أية رواية.

## الحكاية الأمازيغية

إن استثمار طارق البکاري للحكاية ملن التقنيات الفارقة في (نوميديا)، ولا بد من التأكيد أن الأمر لا يتعلّق بالحكاية القائمة على الحبكة التقليدية المستندة إلى ألقانيم البداية، العقدة، والتنوير وفق النسق الخطي، وإنما المقصود هنا الحكاية المنفرزة عن طبيعة الفضاء الذي يسكنه (إغرم)، وهو فضاء أمازيغي غني بالحكايات الملحة المثيرة للخيال وللمتعة، وهي، أيضاً، الحكايات المغرقة في عجائبيتها التي يصدقها الناس، ويتعاملون معها بمنطق المقدس، أي إنها جزء من طقوسهم وعقيدتهم، التي لا بد من التماهي معها وتجنب التحرش بها، وهو ما فعله مراد تجنبًا لكل صراع محتمل مع فضاء ترك أناسه كثيراً من الجروح في جسده وروحه. ولعل حديثه بالأمازيغية مع حميد، مسیر فندقه، والناس الذين أتوا به بعد إغمائه، بعد سماعه حديثهم عن لعنة أو عته فيه، ثم إنكاره إجاده الأمازيغية أصلاً بعد ذلك. وهو بهذا الصنيع كان يتحاشى أية شارة تضرم النار في العلاقة

بينه وبين الفضاء الذي طلبه للشفاء من أقسام الماضي المُهلكة، وكان يزيد من عجائبية الحكايات التي تنتقل بالتواتر بين أبناء القرية عن القوى المماوائية التي تشفي وتسقم، وتصيب بلعنتها سيء الحظ الذي تصطفيه.

والحكاية في نوميديا لا ترتهن إلى وظيفة الإمتاع فقط، وإنما هي تعلة لإظهار معنى ثقافي يُهمّ منهجية الوعي الجمعي و نهاياته في كثير من مناطق المغرب، والتي يمكن تعويتها على فئات واسعة، في الدول المغاربية والعالم العربي والإسلامي. وهي منهجية تحكم بالأساس الخرافية لتفسير جميع الظواهر والسلوكيات الإنسانية، وهو ما يجعلهم في أمان وإيمان، تغنينهم عن المقاربة العلمية والموضوعية لتلك الظواهر، ولعل حميد، وهو ينطق بكلمة (التسليم) التي تقال في حال ذكر القوى الخارقة من الجن والملائكة المماوائية يجسد هذا الضرب من التفسير. والتسليم، هنا، بمعنى الاستسلام لتلك المخلوقات تلافيًا لشرها، وهو أمر يظهر طبيعة التفكير عند كثير من هذه الفئات التي لا تحاول، مجرد المحاولة فقط، في إمكانية وجود تفسير منطقي ومعقول للظواهر. والحكاية، في الوقت نفسه، تفضح طبيعة المثقف، عندنا المسكون أيضًا باللاوعي الجمعي لثقافته الخرافية، فلا شك أن مرادًا نفسه نموذج لهذا التأثير الممتد للخرافية، ونوميديا نفسها هي امتداد لها، أي الخرافية، التي تسجّلها المنطقة، لكنها في هذه المرة إنتاج خاص بمراد في أشد مراحل مرضه فتكتا. ويُمكن القول إنها شخصية وهمية، وليس تخيلية، مركبة من جوليا ونضال وخولة. إنها المرأة الجامعية أو نساء في امرأة، فضلاً عن كون منحها هوية أمازيغية من خلال إعارتها اسم المملكة الأمازيغية "نوميديا"، هو بمثابة ترسيرها في فضاء (إغرام) الأمازيغي. والحكاية أيضًا خدمت رهاناً مهماً في الرواية، وهو الإشارة إلى التجبر الكولونيالي للمعمر الفرنسي، ومن خلاله التجربة

الكولونيالية برمتها، عبر قصة (الرومي) الذي كان يقتنص أهل القرية، قبل أن يضحي (سيدي عيسى) بابنه الولي الصغير (سيدي موسى) ذبحا، قربانا للرومي وحقنا لدماء القبيلة، قبل أن يغدر بهم ويواصل هواية القتل التي تصور كما لو كانت طبيعة متصلة، وكان مراد يحكيها لصديقه الفرنسي جوليا إمعانا في إشعارها بهول ما فعله أجدادها، وما ستفعله هي أيضاً بطريقة أشد نعومة.

وإذن، فإن الحكاية في (نوميديا) تتخذ مظهرين: مظهر الحكاية المتواترة التي أنتجهما رواة مختلفون في الفضاء الأمازيغي، وأضفوا عليها الكثير من القدسية كما هي حكاية الرومي، وجنية الوادي، وبركات سيدي موسى وسيدي عيسى. وحكاية مختلفة هي حكاية نوميديا الفتاة الأمازيغية الخرساء، وهي لا تقل عجائبية عن الحكايات المتواترة، غير أن الأهم هو كون الحكايات جميعها لم تكن نشازا في حبكة الرواية، وإنما خدمت، بقوة، رهانها، ولم تتخلف في كل ذلك عن الإمتاع المصاحب لها، منذ أن تبنتها الجدات الرائعات.

## الميتا-رواية والمذكرات

إن الميتا-رواية من التقنيات السردية التي صارت شائعة في عدد من النصوص الروائية الجديدة، مثلما شاعت مؤخرا فكرة المخطوط والمسودات والمذكرات التي تستثمر، أحيانا، لتطويل الزمن النصي والتخييلي، غير أن هذه التقنية تتخذ منحى مبدعا في رواية (نوميديا). وهي تمثل في المسودات التي تركتها الفرنسي (جوليا.ك) روایتها المنتظرة (مراد الوعل)، وفي هذه المسودات تسجل علاقتها الإنسانية بمراد، وتحكي عن خيانتها له، ومحاولته إظهار ذلك. وهي التي قامت برسوة طبيبه النفسي للتعرف على ملفه وافتعال طريقة اللقاء

به في الكلية التي يعمل بها، قبل أن تدخل معه في علاقة حميمة الغاية منها استنزافه حتى يحكي مأساته مستسلماً لتكون مادتها في عمل روائي جديد. ولعل رواية (نوميديا) تتغيا، هنا، وضع اليد على سادية الكاتب والروائي خصوصاً، وهو يبحث عن مناطق تخيلية غير مطروقة، في ضرب للصورة المثالية المفتعلة التي يجعل من إنتاج كل عمل استنزافاً لذات الكاتب نفسها وتضحيةً بها. أما في حال (جوليا) فلم تtower عن حقن مراد بأدوية مهلوسة تزيد من مرضه، بل وافتعال رسائل تهديد من قبل خصومه الإسلاميين، قصد الاستمتاع بوجله. وهي في كل ذلك تعيد، بنعومة، فعل غالبية المستشرقين الذين ينظرون، في الأغلب، للإنسان في العالم الثالث، وخاصة الإفريقي منه، كما لو كان حقل تجارب ومادة للاستغلال لا أكثر. أما في المذكرات التي تركتها وصال عند مراد، فنتعرف، من خلالها، على قصة خولة التي كانت على علاقة بمراد وحملت منه، قبل أن تقرر الانتحار هي وجنيها، بعد أن تركها وتوجه إلى فرنسا رفقة جوليا لاستكمال الخبرة. والمذكرات رغم أنها تعرب عن طبيعة العلاقة العشيقية بين مراد وخولة طالبته السابقة، فإنها أيضاً تعرفنا بخولة نفسها التي تبدو شخصاً غريباً استسلم (لحب) ليس له من مقومات للنجاح، وهو إن شئنا استغلال بشع تغذى على الحال المثالبة والمشرقة للأستاذ في عين طلابه.

وسواء تعلق الأمر بمسودات رواية جوليا أو مذكرات خولة، فإن الإذائية والتجبر ييدوان جزءاً من الطبيعة الإنسانية، فمراد ظفر بخولة، فاستغلها بسميات الثقافة والحب والأستاذية، أما جوليا فتمكنت من مراد وأخضعته بالسميات نفسها. وإن كان صوت مراد طاغياً علينا الشكوى من الآلام والخراب المحدق به والرابض في روحه، وهو الممتلك لمساحة كبيرة في أصواتية الرواية، باعتباره السارد الأغلبي، الذي يحكي قصته، ويقرأ علينا من مذكرات خولة، ويسمعنا جزءاً من

شراط ومسودات جوليا؛ فإن هناك ساردا ناظما مركزا خفيا يجمع أصوات مراد وجوليا وخولة ونضال ونوميديا ويصهرها في الحبكة الكبرى للرواية، وعبرها يمكن أن نرى، بعينه طبعا، أن مراد كان فعلا ضحية لألم حاد، لكن تباكيه الكبير لن يمنع أنه كان صانعا، بدوره، للخيانات والغدر الذي تسبب فيه لخولة على نحو فظيع، ولنضال أيضاً بدرجة أقل.

وإذن، فإن رواية (نوميديا) واحدة بتخييلها المركب الذي يستلهم بنيات خطابية مختلفة، وينفتح على تعددية صوتية وحكائية متنوعة، ويتصعد بها نحو رهانات عميقة، ولعل هذا ما جعلها تنال كل هذا النقاش المثير، ونأمل أن تتمكن من حفر طريقها إلى عدد كبير من القراء والاستغوار النcdy والأكاديمي أيضاً.

# "زاوية العميان"<sup>1</sup>

## السيرة التخييلية للهامش

إن تذويم التاريخ هو فتح شرفة للذات على التاريخ الموضوعي. وهي عملية لا تخلو من التخييل المتشوب بواقع وأحداث مترسخة في الوعي الجمعي ملن عاش تجاربه وكان جزءاً من كونها العام، لكن التذويت قد يتخذ طابعاً سحرياً إن كان مشيناً بفأاض المحلية التي تشاكس أحيازاً حميمة من الذاكرة الشخصية، حيث تصير الذات الكاتبة شديدة القرب من السارد نفسه ومن الشخصوص التي يفترض أنها تحلى بقدر معين من التعالي على الواقع، وهذه حال صاحب (أوراق عربية) الروائي المغربي حسن رياض الذي يسعى، في روايته (زاوية العميان) الصادرة عن منشورات وزارة الثقافة بال المغرب، إلى أن يوثق تخيلياً لجماعة حقيقة كانت تعيش، كليةً، بإحدى الأحياء الهمامشية جنوب مدينة آسفي المغربية، محاولاً الدخول في عوالمها الملغزة قصد الكشف، نصياً، عن سلوكها ورؤيتها وعلاقتها المربكة بالنسق الاجتماعي والسياسي العام. (في وهالة) ليسوا مجرد متسللين عاديين يسعون إلى سد الرمق بخبز حار، إذ يختفي وراء الصَّغار، بفتح الصاد، الذي يظهر عبر بكائهم وأسمائهم البالية وجلودهم المترسخة حياة أخرى تفيض بالإنسانية والفن والوعي السياسي الحاد أحياناً، كما تفيض بالخيبات العاطفية والسياسية المدمرة وباللاهوت في قدسيته المخصوصة، إنهم، أي بوهالة، يجسدون الحياة في تجليها العميق الذي تعجز العين المبصرة، تلك الغارقة فيأتون مركبة ذاتها، عن اقتناصه، وإن لربما نحتاج للاقتراب من هذا العالم إلى الاحتماء بإحساس العميان أنفسهم بالحركات والإشارات التي تصنع المعنى الممتد والمضاعف، ونحتاج، يقيناً، إلى

---

1 حسن، رياض: زاوية العميان، منشورات وزارة الثقافة، المغرب - الرباط، ط 1، 2007.

عين راوٍ قريب من عواملهم لتقودنا إلى مركز الصدع الذي يفجر كل تلك المكابدات ويختلف كل تلك الجراح التي يتسع خَرْقها كلما اتسعت رقعة الحكي الذي يبتدئ من سنوات الخمسينيات وإلى حدود الستينيات.

## ورقة في السماء

يُفتح الحكي في (زاوية العميان) بصوت "الناصري" أحد أهم الذوات التي تبئر عليها الأحداث، وهو يسرد على صديقه علال وعبدالرحمن سيسو قصة مرضه الذي كاد يقضي عليه وهو لا يزال طفلاً بلا قدرة أو ممانعة، قبل أن تأتي فرقة القصابين الذين يتزعمونه "الفقيه السايج" ذو الكرامات الكثيرة ليدعوك رأسه كما باقي الصبية المرضى ويؤجل، بأدعيته السحرية وتمائمه، تهاوي ورقته المعلقة في السماء كما هو الأمر في متخيل والد الناصري الذي كان يعتقد أن لكل إنسان ورقة معلقة في السماء تسقط بموته، وبالرغم أن صوت الناصري باعتباره سارداً يتراجع، ليصير ذاتاً نصية لها علاقاتها ورهاناتها وأمالها الخاصة، إلا أنه يمنح لفعل السرد، الذي يتسلمه سارداً متوارياً، صدقته وواقعيته، لتبدأ الحكاية في الامتداد عبر طريق الانتقال المحكم من ذات فاعلة إلى أخرى عبر تقنية التذكر، إذ يبدأ السرد بالحديث بين شخصيتين أو ثلاث قبل أن تذكر في حديثها شخصية أخرى، وعلى هذا النحو تتشكل السيرة الجماعية التخييلية لبوهالة أو هداوة، حيث يتم التركيز على شخصوصها ورسم بورتريه خاص لكل منها، ورصد تفاعلاتها عبر استثمار الجانب الإنساني ممثلاً في علاقات الصداقة أو القرابة أو الرواج بينها، فضلاً عن سكن غالبيتهم بحي (النوایل)، وهو فضاء مرکزي للأحداث، قبل أن تنتقل إلى الكورس أو الزاوية وهي جميراً تقع جنوب مدينة آسفي المغربية.

كان لهداوة طبع خاص، إذ يغادرون حي (النوایل) صباحاً حتى ليصير خاويًا ويغدون ليلاً ليملؤوه بالجلبة والحياة. هم متسلون وبعضاً منهم تجار أيضًا يسعون إلى لقمة حارة، لكنها لا تخلو من قسوة وحيلة، ولقد كان علال عبدالرحمن سيسو يقومان بتعذيب الحمير بخصوص جلد دائمة حتى تبدو نشطة أثناء بيعها كلما ظهر أمامها مُعذبها، وهو موقف لم يرق للناصرى فعاتب علالاً، لكنه رد ( بأنه لا يجد حرجاً في ذلك، إذا كان الإنسان أصلًا لا يشعر بأي ذنب وهو يجلد أخاه الإنسان) ص10. إن هذا البوح يفسر سلوك علال وكثيراً ممن ينتمون إلى الهاشم، إذ الكدية والحيلة للحصول على المال أو جعل الناس يقعون في شراكهم هو سلوك مضاد للشعور بالغبن وتماه مع طبيعة الحياة القاسية، وفي هذا السياق لا يتورع بعض أفراد جماعة هداوة عن تشويه أجسادهم أو أجساد أبنائهم ليكون تمثيلهم وادعاؤهم الهوان أكثر صدقاً وأشد تأثيراً، كما صنع "حسن الشحاذ" الذي كان يعنف ابنه إن لم يتقن فنون التسول، بل لم يتورع عن إحراق يده، أي الابن، حتى يصير التماهي مع التسول أمراً فيه كثير من الحقيقة، وهنا يصير تشويه الجسد علامه قوية تصنع بورتريهها خاصاً يعزز الغاية الأساس وهي خداع الناس واستدرار عطفهم والالتقاف على الجانب اللوغوسي فيهم، لكن هذه القسوة الطافحة ليست هي السبيل الوحيد لصناعة المتسلول، إذ يلزمها تقنيات أخرى يحتاج فيها إلى متسلول متمرس ولقد استنجد "حسن الشحاذ" بالأستاذ، وهو شاب يحترف البكاء، يعلم صبية يعملون عنده، ويكتريهم من عند آبائهم مقابل مادي، البكاء، يقول الأستاذ موجهاً كلامه للصبية (التسول ليس إلا لحظات قوية أهم ما فيها هو مقدرتك على الاحتيال) ص29. إن الاحتيال هو أهم خصيصة ينماز بها هؤلاء، لأنه يخاطب شهوة القوة والرفة عند الضحية، أي الذي يصدق هذا التمثيل، ويسبعهما لديه، فهو اليد العليا التي تعطي، والعظيم الذي ينقذ محتاجاً لا يجد قوت يومه، كما أنه، أي الاحتيال، يخاطب القلب المجرد من

الحجاج وسلاح السؤال، لكونه موضع الإيمان المبني على حسن التقدير والظن وجميل الجزاء، وحسن الشحاذ، وكل محتال، يعرف هذا الوتر ويعرف عليه باحترافية كبرى لا تني عن استعمال الإكسسوارات الالزمة بما فيها تشويه الجسد أو تقديم عرض درامي "بالغ الصدق". هذه، يقيناً، صورة المكدي كما هي متجلية في مقامات الحريري والهمذاني، لكنها صورة تستعاد في ظروف أشد قسوة وعالم مادي لا يرحم.

لقد تحدث عبدالفتاح كليطو في كتابه المائز (الأدب والغرابة) عن الشخصية البراقشية، والتي قصد بها الشخصية الغريبة الأطوار التي توظف الدين أو العريدة حسب ما تقتضيه مصلحتها، ولعل شخصية الشيخ عبدالقادر تجسد هذه الصفات حتى لكانها تبدو مطابقة لها، إذ هو مذاخ له فرقة خاصة مكونة من الدراوיש الذين يرددون معه الأمداح النبوية التي يحفظونها ويؤدونها في مناسبات مختلفة ويستجدون بها أيضاً، ولكنـه كما جميع الدراوיש كان يدخن نبتة "الكيف" بشراهة ويشرب النبيذ في الجلسات والسهرات الخاصة؛ بل إنه كان أول مسلم يدخل إلى حانة البرتغالي أدولفو بآسي، وهو إلى جانب كل ذلك يُظهر الورع والتخشّع أمام زبنائه الذين يقصدونه للدعاء لهم أو إعداد تمائم الرقية والعلاج. إنه، حقاً، "أبو زيد السروجي" أو "الحارث بن همام"، في صيغة جديدة تتلون حسب الظروف والسينايات والغايات.

## مراة الهاشم

يبدو السارد في الرواية متعاطفاً مع سلوك الاحتيال، وهو ما يظهر في تعليقه على حصن تعذيب الحمير حيث قال (كان سلوكاً قاسياً من أجل لقمة مرة) ص 24، مما يعلن كونه، أي السارد، جزءاً من عالم هداوة، إذ قد يكون هو الناصري نفسه، متخفياً في إهاب سارد مجهول، وخاصة أن السارد يحكى

الأحداث بالرؤى المصاحبة التي يعرف فيها مقدار ما تعرفه الشخص، ولا يتوجل داخل بنايتها النفسية أو الذهنية إلا لما وعلى سبيل التقدير، مما يقوى فرضية أن يكون الناصري هو السارد، الذي استبدل ضمير المتكلم بضمير الغائب تارةً أو بضمير المخاطب تارةً أخرى، لكن كيما كان الحال، فإن هذا التعاطف هو ترجمة لإحساس عام بالغبن الناجم عن التهميش الممنهج لهذه الطبقة التي ضاعت أحالمها في الطريق.

تتعدد الخيبات العاطفية والاجتماعية والسياسية للذوات في (زاوية العميان)، فمن الشيخ عبدالقادر الذي أحب الآنسة روز التي كانت تعمل في خماره أو دلفو داماس قبل أن تغرق الخمارة وتختفي معها روز، إلى شكيب الحلاق عاشق الفتاة التطوانية وردة التي صدته بعنف جارح ومؤلم، فسعيد الباشاني والشارجان اللذين عملا في الجيش الفرنسي وحيينما عادا إلى وطنهما سيعيشان الفاقة والفقير المذلين لأن موظفا جشعا بالبريد في المغرب سرق المرتبات التي تصله.... وإنـ، هي بعض نماذج من الخيبات المدمرة التي لا يخفـ من وطأتها غير تلك الطرف والسخرية المـرة على أية حال، والتي تـوفـق السارد في زرعها داخل حـبـكة الرواية، ومنها لجوء الشارجان، بعد أن أغـيـاه انتظـارـ مرتبـهـ، إلى توسيـحـ حـمـارـهـ بمـخـتـلـفـ الأـوـسـمةـ وـالـنـيـاشـينـ التـيـ حـصـلـ عـلـيـهـاـ من القـائـدـ شـارـلـ دـوغـولـ، وهو ما كان سـبـباـ في حل مشـكلـتهـ بعد استـدعـائهـ من قبل الشرطة الفـرنـسـيـةـ. أو ما حـاقـ إـدـرـيسـ الذـيـ رـفـعـ العلمـ الـأـلـمـانـيـ فوقـ سـطـحـ بيـتهـ على سـبـيلـ المـزـحةـ قـبـلـ أنـ يـجـدـ نـفـسـهـ فيـ مـأـزـقـ حـقـيقـيـ معـ المـخـابـراتـ التـيـ حقـقتـ معـهـ وـعـذـبـتـهـ قـبـلـ أنـ يـخـلـىـ سـبـيلـهـ. إنهـ جـيـلـ مـغـبـونـ جـداـ هـدـهـ ضـيـاعـ الآـمـالـ التـيـ بـنـاهـاـ وـشـيـدـهـاـ فـيـ مـخـيـالـهـ لـلـاستـقلـالـ الذـيـ كـانـ وـبـالـشـدـيدـاـ (لـقـدـ ضـحـىـ الجـمـيـعـ مـنـ أـجـلـ لـاـ شـيءـ)ـ يـقـولـ سـعـيدـ الـبـاشـانـيـ الذـيـ اـخـتـارـ أـنـ يـخـتـفـيـ عنـ الـأـنـظـارـ مـتـشـحـاـ بـالـسـوـادـ الدـائـمـ تـمـاهـيـاـ مـعـ دـخـيلـتـهـ المـهـزوـزـةـ.

من هذه الشرفات البنوية والثقافية يظهر أن رواية (زاوية العميان) تضمن صراعاً واضحاً بين الأنماق والقيم داخل الهاشم نفسه، وينفتح على صراع أكبر بين أطراف النسق السياسي الذي كان مشوباً بكثير من التطاحن المدمر بين السلطة وخصوصها عبر الشارع بتأثير من النقابات والأحزاب السياسية المعروفة، ولعل هذا الصراع انتقل إلى الفئات المهمشة ومنهم هداوة، إذ يرصد السارد كيف (صار حي النوايل مثل قرية دخلها الغزاة) بعد أن عاث فيه رجال مدججون بالعصي والسيوف ينتمون إلى جبهة حماية المؤسسات الدستورية (الفديك) في صراعها التاريخي المعروف مع أحزاب المعارضة آنذاك ممثلة في حزبي الاستقلال والاتحاد الوطني للقوات الشعبية. وحده الناصري كان حصيفاً وهو يجيب عن سؤالهم (واش "هل" أنت اتحادي أم استقلالي أم جبهة؟). أنا بوهالي قلت لهم ص145، لقد كان جواباً مفهماً يحفل بسخرية مرأة من القسر والقهر اللذين أسالاً أنهاراً من الدماء البريئة التي يبعثها حسن رياض في هذا العمل الممتع بكثير من المحبة، مادام هو نفسه يصير ذاتاً تخيلية في عالم قريب جداً منه ومني أيضاً.

# رواية (نيران شقيقة)<sup>1</sup>

## امتحان السلطة والهامش

إن اشتعال الحرب يستدعي أن يبتدئ زمن الشدة الذي يغرق حياة البسطاء في الألم المدمر، إذ تضيق فسحة الحياة وتنداح في الأجواء رائحة الموت المروعه (أليس الجنود والفقراء هم وقود أية حرب؟) كما جاء في مقتبسة الاستهلال. إذ يحدث أن تصير الحرب، في كثير من الأحيان، تعلة للتحكم في مصير الناس ووسيطا يخدم السلطة المتنفذة ويحمي مصالحها. ولكن كانت الحرب، ارتباطاً بها المسعى، أداة لتصريف الأزمات الداخلية وورقة تعيد ترتيب قواعد اللعب في الأنظمة الأوتوقراطية حين يتعااظم الضغط عليها ويفضي ذرع الناس بحمقاتها ونيرانها.

إن هذه الأبعاد الملزمة للحرب هي ما تستعيده الحبكة السردية في رواية (نيران شقيقة) للروائي المغربي حسن الرموي الصادرة عن دار الوطن للطباعة والنشر بال المغرب. إذ تبئر الأحداث على فعاليتها، أي الحرب، حين تتخذ شكل القصة المكذوبة المتقنة الحبكة، والتي تواكبها بروباكندا رهيبة تسخر فيها السلطة جميع إمكاناتها حتى توهם الناس بصدقيتها وتشعرهم بكل الخطر المحدق بهم إمعاناً في صناعة ما يطلق عليه عبدالله الغذامي *الذات الخائفة* التي تقبل بكل شيء وتتخلى عن كل مشروع في التغيير؛ بل تصبح هي ذاتها مقاومة لكل دعوى الثورة على الأوضاع المزرية، وضمن هذا المنحى جاء تجنيد (عباس) وعدد من شبان القرية التي ينتهي إليها بإيعاز من "الشيخ"، أحد آليات السلطة، والذي كتب تقارير عن شجاعتهم مستضمراً نية التخلص منهم خاصة عباس الذي رفض تزويجه من أخته زهرة. فالشيخ (محمد الدنيا)، ككل

---

1 حسن، الرموي: نيران شقيقة، منشورات دار الوطن، الرباط، ط 1، 2012.

رجال السلطة المستفیدین من حصانة دائمة، يعيث فسادا في القرية، وهو المشغوف بمال وبالنساء الصغيرات اللواقي يتزوجهن باستغلال طمع آبائهن أو عن طريق التهديد الذي لم يُجْدِ نفعا مع عباس، فكان أن رَّسَحَه للحرب المنتظرة.

إن السارد يقدم (عباس) بوصفه نموذجا في الثورة على طوق الخوف الهمامي الذي صنعته السلطة وكرسته عبر قنوات التحكم عن قرب، فعباس شخص متعلم نسبيا بالمقارنة مع رفاقه الذين كانوا تحت إمرة الضابط، وهو يمتلك ذكاء فطريا حادا، بالإضافة إلى قدرته على المواجهة التي بدأها بالوقوف ضد زروات شيخ القرية وحمقاته، وعمقها في الشكبة العسكرية حين أخبر رفاقه أن أمورا غريبة تحدث وأن لا أثر لعدو. وحين سيقضي شبان كثر بنيران لم يطلقها عدو أو حليف بالخطأ، سيتبه عباس إلى أنها نيران انطلقت من فوهة بنادق الأشقاء لغايات مجهلة. لذلك لم يرتاح لوسام النصر المكذوب الذي وشح به عقب انتهاء الحرب الخادعة وقابله بابتسمة ساخرة فطن الضابط مغزاها.

وإذن فكل العلامات كانت تنبئ بأن وبالمناورات الآتية أخطر وأن ما يحاك أشد إلغازا، لذلك كانت عودة عباس إلى قريته الهمامية لحظة فارقة لاستعادة التوازن النفسي والشعور ببعض الأم安 الذي غاب في "ساحة المعركة" وفي الشكبة. وهو شعور لحظي فقط؛ لأن سيارة جيب عسكرية يقودها الضابط الذي كان رئيسه في المعركة كانت قد حللت بالقرية مباشرة بعد إخبار عباس سكانها بأن الأمر كان كله مجرد خدعة أودت بحياة الكثرين ومنهم شبان القرية الخمسة الذين كانوا معه، لم تكن الأمهات الشكالى والبسطاء الذي تشبعوا بأخبار السلطة ليصدقوا ما قاله عباس، لكن أحذية العسكر الثقيلة وهي تزلزل فضاءهم الهادئ كانت سببا في أن يصير الخوف والشك جزءا من نمط انفعالهم، وتعمق هذا الخوف والشك أكثر حين اختفى عباس في غابة كثيفة مجاورة للقرية.

إن الرواية تفضح أحابيل السلطة وتأثيرها السلبي الأشد حين تسعي إلى تدجين الأصوات المخالففة، تلك التي تقف ضد مصالحها أو تعطل مخططاتها، لذلك حين نزل الضابط القرية ولم يعثر على عباس أرسل تقريراً إلى رؤسائه يحذرهم فيه من طبيعة المعلومات السرية التي لا ينبغي لجندى في مثل رتبته أن يعرفها، وخطورة ذلك على مصالحهم، وادعاءً على مصالح الوطن، فطلب في تقريره الإسراع بإعداد مخطط للقبض على عباس في أقرب وقت، وإن لزم الأمر التخلص منه ومن القرية جميعها إن ظهر أنها تعرف أكثر من اللازم. والسلطة هنا لا تعتذر بحق الحياة المقدسة ولا حق الانتماء إلى الفضاء ولا حق الصدع بالحقيقة؛ لذلك اتخذت قراراً يقضي بنقل القرية إلى مكان آخر، فصار الفضاء الأول مهجوراً إلا من أحد كلاب القرية. كل ذلك والإنسان الهامشي فيها غير قادر على الاحتجاج ومغلوب على أمره، وإن العلاقة بالمكان وبالذاكرة يصبح ترفاً كبيراً في هذه الحال، فهذا حق مستلب يمهد له الاستعداد النفسي الجماعي (الذات الخائفة)، وهو إحدى مظاهر تغلغل النسق الثقافي، الذي يعبر عن حال قصوى من التدجين يتجسد في أحداث الرواية من خلال اندماج الناس في حياتهم الجديدة ومحاولة إيجاد إيقاع جديد للعيش في تناغم مع الخوف والشك والغبن القاسي.

إن السلطة تشغل بشكل مزدوج، فهي تعمل على تدجين أو تصفية المخالف الذي تعتبره خصماً وحتى عدواً لذوداً، وبالقدر نفسه تمنح خدامها كل وسائل العيش الرغيد وتفرض لهم سلطاً كبيرة ضمن تراتبية محسوبة، فتحصي على الناس أنفاسهم وتشعرهم بأنهم مراقبون عن قرب، وقد كانشيخ القرية أحد أهم آليات السلطة للتحكم في منسوب الخوف في أفرادها، وإنه ملن الدال تأمل لقبه في الرواية، فهو (محمد الدنيا)، وهو لقب يدل على حبه الكبير للاستمتاع بملذات الحياة، فهو كان محباً شديداً لجمع المال والارتباط بالنساء،

لذلك كان يراكم الأرضي مستفيداً من حظوظه لكونه عين السلطة، وكان يتزوج في كل مرة من شابات صغيرات، وهو حين أراد الزواج من (زهرة) اخت عباس الصغيرة والجميلة، جاء الرد من عباس حاسماً، بل هدد بتصفيه الشيخ لو أصر على قراره، ولما اختفى عباس في الغابة كان الشيخ قد بدأ في محاولة إيجار (كبور) والد (صفية) حبيبة عباس على تزويجه منها، قبل أن تفر من القرية إخلاصاً للحب، ولربما تجسیداً لثورة رمزية في وجه السلطة المتاجرة. لقد كان الشيخ معروفاً بأنه مستعد لبيع أي شخص حتى يروي طمعه وشرهه، لذلك حينما يكون موضوعاً للحوار بين أفراد القرية كانت هذا الخصلة تقدم كل حديث عنه، يقول حسان مخاطباً حمدان، وهما صديقاً عباس (الليل والشيخ غداران) ص 74.

## تحولات الهاشم

في مقابل هذا الغبن القاسي الذي تسببت فيه السلطة المدجنة، فإن السارد استطاع أن يجعل من القرية فضاء مركزياً حين انتشلها من هامشيتها/ هدوئها، وبدل أن تقع رتبة وخانعة تحت ذلك الجبل، فإنها صنعت عنصراً ثورياً داخلاًها هو عباس الذي تمكّن من الانعتاق من رقبة الصمت القاتل، ورفض أن يكون وقوداً لحرب مكذوبة مجهلة المرامي ومتشحة بالغموض الشديد. وإنما في تكريس هذا الغموض وتحريك الحياة في القرية جعل السارد عباساً يلتتجئ إلى تلك الغابة المجاورة للقرية، والتي كلما توغل بين أعشابها وحشائشها كلما نزفت ذاكرته بكل الآلام التي تركها في نفسه ابتعاده القسري عن والديه (سي المختار) (وللا هنية) ومحبوبته (صفية)، وكذا إحساسه بالخديعة التي تحبكها النخبة المتنفذة. وعباس نفسه في الرواية انتقل من حال الإنسان الهاشي الذي كان كل همه أن يمنع

شيخ القرية من الزواج من أخته (زهرة) ويكون بمقدوره الظفر بمحبوبته صفية إلى ذات تقلق الجميع، فهو به جعل السلطة تجند تجهيزات لوجستيكية مهمة (سيارات الجيب، طائرة الهيلوكوبتر) ومخبرين (كموسى الحاضي الذي جاء رفقة زوجته ليجمع المعلومات عن سير الأمور في القرية)، وغيابه عن القرية دون إخبارهم بذلك جعله محط مدار الحوار بين أهلها؛ بل إن ذكر اسمه من قبل أحدهم كان كافياً لتدور الشبهات حوله، وسيصير مراقباً بدوره، وكانت هذه حال الطفل عبدالصادق الذي حين أخبر والده في المسجد أنه رأى عباساً على متن طائرة الهيلوكوبتر وأنه أشار إليه بيديه، كان ذلك سبباً في تسجيله في المدرسة العسكرية بالمدينة وإبعاده عن والديه الذي سيلتحقان به فيما بعد. وإن فإن غياب عباس صار حضوراً يمتلك أذهان الناس ويقلق السلطة قبل أن ينجح الضابط في القبض عليه على مقربة من الحدود، ويواجه عباس ذلك بالابتسامة الساخرة نفسها التي قابل بها توشيحه بوسام النصر.

## قصوة السارد

لقد كان السارد في رواية (نيران شقيقة) قاسياً على شخصه فاختار لهم نهايات تراجيدية إمعاناً في زيادة منسوب الألم الذي ابتدأته النيران التي اشتعلت في إهاب شباب في ريعان الحياة وأحرقت آمالهم وطموحاتهم، هكذا يشير السارد إلى الولادة الصعبة لعباس في تلك الليلة الماطرة والعاصفة، ووفاة أخيه الكبرى فاطمة بسبب مرض قاتل وهو صغير، وتصفية عبدالله صديق عباس ورفيقه في الحرب الخادعة بعد زيارته للقرية مستفسراً عن أحواله، ومقتل محمد الدنيا شيخ القرية في حادثة سير، ووفاة كبور أب صفية بعد أن ضاق قلبه واشتذ

به الإحساس بالذنب بعد هروب صفيه. فالملوت كان الخلاص الأكيد في نظر السارد لإحداث التغيير في القرية وتبدل أحوالها المعيشية، ومن الدلال رمزيًا أن ينزل المطر الذي يعادل الحياة بالنسبة إلى البدوي مباشرة بعد تشييع محمد الدنيا.

وعموماً فإن الرواية تقوم على اجتهاد سري واعد، فهي تزخر بمحنة ثقافي كثيف يمتحن علاقة النخبة النافذة بالهامش، حيث الحب والحياة ترف كبير، وحيث الحرية مُنْهَى قدرية تأتي بها السماء فقط، حين تعجل بموت المتنفذين الذين يأخذون برقاب الناس وبأرواحهم، حتى لا تنضغط أحلامهم أو تضيق كما يضيق بهم الوطن الحبيب.

# رواية (إصرار)<sup>1</sup>

## رحلة في أعطاب الروح

إن المزاوجة بين الاشتغال على السرد وإبداعاً ونقداً يعني وعي تقنياً ببنيات الخطاب السردي، وهو وعي نرى أنه ينبغي أن يتعطل، ظرياً، أثناء الكتابة الإبداعية التي من مقوماتها تحقيق سفر تخيلي حر بعيداً عن إسقاط القواعد السردية التي هي، في عمقها، منافحة، بشكل ما، للتجربة التخيلية، بحيث إن جاذبية العمل الروائي لا تتحقق إلا حين لا يلمس القارئ تنزيلاً تقنياً لتلك القواعد تلافياً في أن يكون منفراً على مستوى الاستجابة القرائية، ولعله لهذا السبب تنجح كثير من الأعمال الإبداعية التي يكون كتابها بعيدين عن درس الأدب، إذ يكونون في غنى عن مواجهة هذا الرهان القاسي بالقياس إلى المبدع/ الناقد، ولا يعني هذا الكلام أن المزاوجة بين الاشتغال الأكاديمي والإبداع هي عامل سلبي يقوض إمكانية اندیاح الأعمال التخيلية ويقلل من فرصة نجاحها، إذ قد يكون ذا أثر حاسم في إغناء المتن الثقافي للعمل ويعضد بنيته. وبوشعي卜 الساوري هو باحث أكاديمي حاصل على الدكتوراه في موضوع (الرحلة والنسق)، وعلى شهادة الأهلية (الأستاذية) لتدريس الفلسفة، وهما تخصصان توغلان في بنية عمله الروائي الجديد (إصرار) الصادر مؤخراً عن دار الأملمية بالجزائر، إذ يمكن اعتبارهما إبدالين خفيين سطراً الحبكة السردية ومتنها الثقافي.

---

1 بوشعي卜، الساوري: إصرار، دار الأملمية للنشر والتوزيع، الجزائر - قسنطينة، ط 1، 2011.

إن الرحلة التي نقصدها، في هذا السياق، لا تقوم على السفر في الفضاء الخارجي بغية تسجيل التفاصيل التي تلتقطها عينا السارد وتوصلها، بأقصى قدر من الأمانة، إلى الملتقى، فأخذ كهذا تعترضه تلك الإشارة التجنisiية البيضاء (رواية) التي تضيء عتمة الغلاف المتلش بسند في لون الظلام، مما يعني، لزاما، أن الرحلة المعنوية مشوهة بقدر هائل من التخييل المشابه، يقينا، لإطاره المرجعي والواقعي، وهو واقع أليم قائم على المكابدة الممتددة والقاسية التي نجمت عن حب مكذوب بين الداخلة (أو خديجة) وبين مبارك (أو مبيريك)، إذ انتهى إلى مناقرة أبدية وإهمال متطرف (لهشومة) ابنتهما أو امتدادهما المنكسر التي هي الذات الساردة والإجرائية الرئيسة في الرواية، والممجدة، بحق، للمعاني المستضمرة لسواد سند الغلاف ولحرمة العنوان القانية.

لقد اتخذت هشومة من الكتابة أداتها الحاسمة لتصفية حسابها مع أعطاب الروح ونزع الجسد اللذين تسبب فيهما والداها، عن طريق تتبع تاريخ العلاقة بينهما حتى تصل إلى مصدر (الصداع) الذي أفرز كل هذا الألم الذي لم يكن إلا لينتاج طفلة هشة ومهملة تتخذ من الزنقة بيتا فسيحا ومعلماً واحدا، إنها طفلة تأكل الوحل وتتلذذ به وتُغتصب بوحشية دون أن يكون ذلك مدعاه لتحرك مشاعر الأمومة أو أنفة الأب، لذلك كان توثيق قصتها هو خياراتها الأسمى لتنطهر من درن طفولة بائسة، تقول هشومة (قبل الانتقال إلى مراكش متابعة دراستي في كلية الحقوق، قررت التخلص من عباء سريدي ثقيل تحملته لسنوات طوال. لأقول كلامي قبل أن يهل صبحي. وقبل أن أفتح صفحة جديدة من حياتي قررت فتح دفترى للجميع) ص.7. وهو دفتر حياتها المفعم بالسواد وبالظلام الذي ولدت فيه برفقة حكاية والديها التي تقدمت على وجودها بثلاث سنوات وحرست بعد ذلك على توثيقها حينما صيرّتها دافعا

قويا حتى تتسامى على الشرط البيولوجي الذي جعل منها فرعا لأصل توهם الحياة مثلاً توهם الحب، فالحقيقة أن علاقة الحب الحارقة التي جمعت بين والديه في دوار (الكوارط) ضواحي مدينة (كنیخ) المغربية، كانت قصة بألوان زاهية تلهب حماس شابين شغفا بأصداء حكايتهم وهي تنتقل بين الأفواه وتحضر كفيلم السهرة في سمر الكنیخين دون أن ينتبهما إلى أنهما صارا ممثلين رائعين يؤديان ما يصلهما ويصدقان كونه الحقيقة قبل أن تعريرهما الحياة وتجبرهما على الرضوخ لناموسها الجبار، وهي نتيجة توصلت إليها هشومة بعد أن أنهت رحلتها المضنية في تاريخ والديها.

## الرحلة العشقية

إن السفرة التي قامت بها هشومة في هذا التاريخ الخاص المقرر بفضاء قرية (الكوارط) كان بهدف كشف السر الكامن وراء تأييدهما المناقرة، ومحاولة لتفسير كل هذا الحقد الشديد الذي يشتعل في صدرهما، هذا الحرص الدائم على عدم مغفرة كل زلة أو هفوة لبعضهما، مما يخالف ما سمعته من رواة عديدين عن قصة الحب الحارقة التي شهدتها قريتهما، منذ أن لاحت عينا مبيريك ولد القايد خديجة بنت البراني فدوخه قدحها الممشوق الذي زينه قفطاناً الأحمر المشدود بنطاق أسود جميل، لمحته بدورها فأحبته وأحبها من أول نظرة، أو هكذا شبه لها، فاتخذها ابنة عمها (يزانة) وسيطاً عبره كان ينمو الحب بينهما وتزداد جذوته، إلى أن قررا إعلان ذلك لذويهما؛ لكن المفاجأة كانت رفض والد خديجة تزويجها (لولد القايد) الذي يكن لهم عداوة غير مفهومة، ولأن هذا الرفض وقف ضداً على مشيئة القلب التي لا ترد فإن (خديجة)، كأي عاشقة حقيقة، ستهرب من بيت والدها إلى بيت (ميريك) بعد أن خطبها، ضداً على رغبتها، لرجل

لا تعرفه ولا تحبه، في محاولة لوضع الأب والعائلتين معاً أمام الحقيقة الواضحة التي لا تقبل المراجعة، وفي انتظار أن يلين جانب الأب فيرضخ لمشيئة القلب الجبار ويستسلم راضياً بالقسمة الإلهية النافذة؛ لكن (البراني) الذي اشتهر ببخله أظهر شحًا إنسانياً صاعقاً؛ بل إن صدمته في ابنته جعلته مُقدعاً لا يقوى على الحراك، بقيت خديجة في دار الكبيرة (دار ولد القايد) لكن بعد أن طال أمد مكوثها قررت العودة إلى بيت والدها تكفيراً عن خطلها فاستقبلها بحب أكبر ولهفة أشد، لكن ذلك كان وبالاً على (مبيريك) الذي وهن جسده وتضاءل حتى كاد يموت، وأن وقع الأم في الروح واحد، فإن خديجة أيضًا لم تستطع صبراً فذلت وهرمت قبل الأوان وصارت أشبة بالجسد الذي يتظر موته الوشيك، ألم مضاعف استشعره الحبيبان، كان حله تراجع الأب عن رفضه وقبوله بزواج ابنته من (ولد القايد). كانت هذه تفاصيل قصة والديها التي استقتها من مصادر مختلفة بدور الكوارط وكنيخ، وهي قصة حقيقة ببطlein يتحدران من (بني عذرة) حيث العشق الحقيقي. لكن ما الذي جرى حتى استحالت هذه القصة الاستثنائية حقداً دفينًا؟

تكتشف هشومة بعد استقراء جميع أحداث هذه القصة الوردية أن خلاً ما اعتبرى حبكتها وأن الرواة فصلوا هذه القصة وفق ما يجعلها مسلية في سرورهم، وكانت هذه الأصداء تصل (خديجة ومبيريك) اللذين صدقاهما، بسذاجة، فاستبد بهما الظن الواهم بالحب وعاشا، تخيلًا، ما رأوه حقيقة ماثلة، فتماهيا معها كما تماهي مراهقة حاملة مع قصة حب سينمائية تسقطها على الواقع لجيّ عنيد فيغرقها، لقد كان الغريق، حتماً، حياة أسرة بأكملها لأنها تشكلت في تربة فاسدة، فكانت ثمرةها (هشومة) ناتجاً هشّاً بسبب الإهمال تارة وبسبب التراشق الكثيف بين زوجين عنيدين انفجر بينهما كره قاتل تارة أخرى، ونتائج كل ذلك، كما هو رهان رواية إصرار، تساقط كل

المسلمات التي أقرها علماء الاجتماع وعلماء النفس عن الأسرة وطبيعة العلاقات بينها، فحب الآباء للأبناء ليس غريزة طبيعية، فوالد هشومة (لم يأخذها يوماً بين يديها ولا ربت على كتفها أو نظر إليها نظرة حنوناً) ص 18، أما والدتها فكان كل هممها أن تصفي حسابها الطويل مع (مبيريك) دون أن تلقي بالاً لابنتها أو متطلباتها (لقد كبرت في غفلة منها) ص 38 تقول هشومة، ومنه فإن ما يستشفه القارئ مثلاً توصلت إليه (هشومة) هو تداعي مفهوم الأسرة كما هو محدد في بطون الكتب العلمية الرصينة أمام امتحان الواقع العنيف، فهي مؤسسة انفرط عقدها وفقدت دورها لصالح (الزنقة) التي صارت المعلمة الأولى والحضن الدافئ الذي يلقن أبجديات الحياة التي يكون أولها التحلي بفائض من العنف لمجابهة الأخطار المحدقة (كنت أكره الأولاد وأعنف كل من اقترب مني بنظرة أو كلمة عنيفة، ومن تجرأ علي كنت أعنفه جسدياً حتى صرت معروفة بهشومة العنيفة، أهشم كل من حاول الاقتراب مني) ص 132.

## الحكاية أداة انتقام

إن عقيدة تكسير الأشياء وتهشيم الغير هي ترجمة للموقف السالب منه ونتيجة خالصة لتاريخ معقد مشوب بدوره بفائض العنف، ويمكننا في هذا الصدد الوقوف على العلاقات السيكولوجية المركبة التي تقترح الرواية، على نحو خفي، تفكيرها، فوالد هشومة (مبيريك) ينحدر من أسرة مارس فيها أفرادها السلطة، واستبعدوا أهل قرية (الكوارط)، واغتصبوا أراضيهم تحت التهديد والضغط الريءب زمان الاستعمار الفرنسي للمغرب، أما والد خديجة (البراني) فهو مهاجر جاء القرية نفسها بعد معاناة مع القحط، لكنه تصرف بانتهازية

قصوى مع أهلها ليجمع ثروة كبيرة، أما (الكرياطيون) فكانوا يحسون بالغبن والظلم من قبل العائلتين، لذلك فمن المرجح أن حبك قصة حب مبيريك والداخلة كان بهدف تصفية حساب جماعية مع من استعبدتهم واستغلهم، لقد كانت صناعة الوهم أهم آلياتهم ليحققوا مبتغاهم، وهذا يعني أن التخييل الذي برعوا في نسجه كان أقدر على تدمير خصمين تارixin. بمعنى أن وهم الحب كان هو السبيل الحاسم لتحقيق تدمير ذاتي وناعم للخصوم. وإنه من الواضح، هنا، أن الرواية تضع اليد على عقيدة التدمير التي تسكن حياة الناس، حتى لو تعلق الأمر باستغلال المشاعر السامية والرقىقة، وهو أمر طبيعى بالنظر إلى التربة الفاسدة التي أنتجتهم. وهو سلوك يعد ضربا من فعل الأنساق الثقافية المعيبة التي تتسرّب عن طريق اللاوعي الجماعي وتقوى فعل الإلقاء والفرح بما سي الناس حتى لتصير عالمة فارقة لشخصياتهم.

## سارة الليلي

إن بنية الحكي في رحلة هشومة تقوم على تقنية إسناد أصوات الحكاية إلى ساردين متعددين، ومنها (أمي الزاهية) وهي شخصية لا تقدم الرواية كثيرا من المعلومات عن ملامحها وعن علاقتها بهشومة، باستثناء لفظة (أمي) التي تشير في الاصطلاح المغربي إلى الجدة مثلما تحيل على المرأة العجوز المربيبة أو التي تكون على علاقة وطيدة بالأسرة، ولكنها كانت المصدر الأول لمعلومات هشومة عن تاريخ العلاقة بين والديها، وعن علاقات جديها مع أهل القرية ومصدر ثروتهما، وهي تتموقع كساردة من درجة أولى يحمل معلومات متناهية الدقة وشديدة الشخصية، ولا بد أن (أمي الزاهية) استقت تلك المعلومات من مصادرها الأصلية، أي قرية (الكوارط) مباشرة؛ لأنه من

الجلي أنها كانت جزءاً من هذا الفضاء، وباستثناء (أمي الزاهية) و(الحارس الليلي للسيارات) اللذين يحضران باسم وصفة صريحين فإن الساردين الآخرين جاؤوا على شاكلة سارد (الليلي) و(كليلة ودمنة) حيث ينسب الخبر إلى رواة مجهولين، هكذا نجد في الرواية هذه النوع من الأسانيد (قال الرواة، قالوا والعهدة عليهم، قالوا، حسبما قال الرواة، حسبما استقته من الجيران...)، أما (هشومة) فهي السارد الناظم المركزي الذي استمع إلى جميع المصادر واستقرأها وقوم صدقيتها ليتأكد من أن حكاية الحب بين والديها كانت مكذوبة جعل الرواية نهايتها وفق ما يشتهر من نزعة تدمير خفية.

وعومما فلقد اتخذ بوشعي卜 الساوري في رواية (إصرار) من الاشتغال على المفاهيم وامتحانها في ضوء الواقع مادة لحبكته السردية، ولا بد أنه نجح في التخفيف من عقلانية تلك المفاهيم حين استدمجها في عالم الرواية التخييلي، وهي عملية استند فيها على اللغة التي اتسمت بانسيابية عالية وتتدفق ثر أهل العمل ليوقع على تجربة أكثر عمقاً تعضد ما حققته روايته البكر (غابت سعاد).



القسم الثالث

## قضايا ثقافية في الروايات المعاصرة



# رواية "المُلْهِمات" تفكيك نسووي لنسق الفحولة

قدّمت فاتحة مرشيد نفسها للساحة الثقافية بوصفها شاعرة من خلال مجموعة من الأضمومات الشعرية<sup>1</sup>، وهي أعمال رسخت، استناداً إلى قيمتها الفنية، اسمها في المشهد الشعري المغربي وجدره، أي الاسم، في خارطة الغواية الشاعرة تتویجها بجائزة المغرب للكتاب (صنف الشعر) عن ديوانها (ما لم يقل بيننا) سنة 2010، بيد أن فاتحة مرشيد ستعزز تجربتها الشعرية بإصدار روايات: (لحظات لا غير) سنة 2007، (مخالب المتعة) سنة 2009، ثم (الملهمات)<sup>2</sup> 2011. وكأن كتابة الشعر، غوايتها الأولى، كانت بمثابة تمرين ضروري لدخول عوالم الرواية بوصفها المغامرة الأكبر والأبهى في حياة الكتاب. لأنه من السهل أن نجد شاعراً عظيماً بنى مجده بشكل صاعق على موهبته الفطرية، لكن "لا وجود - كما يقول الروائي البيروفي ماريو فارغاس يوسـاـ لروائين مبكرين، فجميع الروائين الكبار والرائعين، كانوا في أول الأمر "مخربـين" متـمرـين، وراحت موهبتـهم تـتـشكـل استنادـاً إلى المـثـابـرة

---

1 صدر لفاتحة مرشيد الدواوين الآتية أسماؤها: "إيماءات" عن دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 2002، "ورق عاشق" 2003، " تعال مُطر" عن دار شرقيات بالقاهرة 2006، وأي سواد تخفي يا قوس قزح" باللغتين العربية والفرنسية، والذي قدم ترجمته الفرنسية الدكتور عبد الرحمن طنكول وال الصادر عن منشورات مرسم - الرباط 2006، آخر الطريق أوله" عن المركز الثقافي العربي 2009، وديوان " ما لم يقل بيننا" المتوج بجائزة المغرب للكتاب 2010.

2 فاتحة، مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء - بيروت ط 1، 2011.

والإقناع<sup>1</sup>. وإنه لسبيل حاسم لا بد أن ينهجه طالب الكتابة الروائية، بما يستدعيه هذا المرور من تأمل مستوجب يستكنه معلم الطريق التي توصل إلى رسم عوالم تخيلية مبهرة في قلب عشاق الرواية من القراء. وإذا كان التمرين الغالب عند كثير من الروائيين هو القصة القصيرة، فإن مرشيد اتخذت من الشعر تمرينها الأوكد في أفقها الكتابي، وهو الأفق البارز في روایاتها الثلاث والمدخل الأهم للاقتراب من أسلوبية الرواية، فالأسلوب ركيزة ضرورية للإقناع الذي تحدث عنه يوسا. إذ لا نكتفي في الرواية أن تعالج موضوعاً ما، بقدر كيفية تقديمها ومعالجتها. ولعل الاستثناس بلغة الشعر يجسد أهميته البالغة في النسج الروائي. ونحن نرى كيف أن روائية مثل أحلام مستغانمي تتربع روایاتها على قوائم الأكثر مبيعاً وعلى قلوب القراءات والقراء، بعد أن استثمرت، بقوة ناعمة، الإمكانيات الثرة والهادرة للغة الشعر.

وإذن فإن الشعر بحمولته التخييلية الخفية وتركيبيه المقوضة للبناءات اللغوية الخطية وحتى حضوره الفحولي المضمر، يسكن روایات مرشيد، إن لم يكن موجهاً يشتغل بمكر وقد تزيماً بحبة السرد وتخلٍ عن موسيقيته الفاضحة لجوهره. ولكانه تناوب ضروري في ماهية الأعمال السردية الجديدة أن تزوج - تخيلياً - بين السريدي والشعري في بنية واحدة. وهو الأمر الذي صار واسماً للتجلٍ الروائي الجديد.

## المهام والاستبطان السيكولوجي.

في إحدى حواراته رفض الروائي التشيكى - الفرنسي ميلان كونديرا أن تُصنّف روایاته ضمن توصيف الرواية السكيمولوجية معتبراً أن أيَّ رواية تعكس

1 ماريyo، فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، تر: صالح علمني، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا - دمشق، ط2، 2010، ص14.

في جوهرها على لغز (الأننا) وهي تبتكر شخصية تخيلية، حين تواجه سؤال: من أنا أو ما هي الأننا؟<sup>1</sup> إن كونديرا يشير إلى أمر بالغ الأهمية مفاده أن الرواية - أيَّ رواية - تقدم حتى في أقصى ثخوم واقعيتها أو التزامها بعدها نفسياً وتنثر وبالتالي شحنات الشخص السيكولوجية في بنية العمل سواء عن طريق الاستبطان الذاتي أو على لسان الراوي العليم.

إن رواية الملمحات تدرج بعمق ضمن هذا المنحى، حيث يرتقي السارد بالجانب السيكولوجي لشخوصه، خاصة مع أمينة زوجة عمر صاحب دار النشر (مرايا) الذي قضى في حادث سير مميت وصديقه الأستاذ إدريس الملقب بالكاتب الناجح، وهو الشخصيات اللتان جعلهما الساردُ الرئيسُ مركزَ الحكي عبر اعترافاتها التي تقدم سفراً في أحداث متنوعة بما فيها النفس ومستتبعات رؤيتها للوجود، العالم، والكتابة. نعم الكتابة، التي هي موضوع الرواية الرئيس، في علاقاتها المربكة والإشكالية مع حالات النفس و"القلم".

يقول الأستاذ إدريس أو الكاتب الناجح (لمزيد من البوح، أقول دائماً إنني أكتب بقلمين، ولا تستقيم الكتابة لي إلا إذا استقام القلمان، فالعلاقة بين القلمين وطيدة جداً، بحيث يعجز النسخ الأسود عن إخصاب الورقة إذا عجز النسخ الأبيض) ص 203. لقد وَرَدَ هذا الاعتراف أو البوح في مقدمة كتاب (نهائي) أرسله الأستاذ إدريس إلى أمينة البديع - زوجة صديقه عمر- وقد تسلّمَتْ رئاسة منشورات مرايا، وفي لحظة أعيادها البحث عنه بعد وفاة عمر. كتابه النهائي هذا، ناجم عن فقدانه نسخ الكتابة الأبيض، الذي يحفز - على نحو آلي وعجب أيضاً - القلم الأسود في كيمياء سحرية أنتجت غالبية أعماله السردية الناجحة بالرغم من أن الأستاذ إدريس نفسه كان عاجزاً عن تفسير هذه العلاقة القاهرة يقول: (لم أفهم ساعتها سر هذه العلاقة الملتبسة بين فعل

---

1 ميلان، كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودي، دار الأهالي، مصر، ط 1، 1999، ص: 29.

الحب و فعل الكتابة، ولا كان سبق لي أن قرأت شيئاً شبيهاً لكن الواقع ملموس.. .. وقصصي التي كنتم تنتظرونها شاهدة على ذلك). ص 27. وقد يكون من الغريب أن نسلم بأن شيئاً واقعياً مثل هذا، يمكن أن يقع، مع العلم أن العلاقة بين الإبداع والإليروس قديمة، إلا أن الرابط الجبلي بين فعل الحب و فعل الكتابة، لا نتصوره إلا في الحالات السيكوباتية أو الفتيشية القائمة على الهوس الجنسي. لكن الكتابة والإبداع - وهنا تكمن المفارقة السحرية للإبداع - لا تستسلم للواقع والمنطق ومنه العجز الواقع عن تفسير محركات الإلهام التي تتأنب على الشرح تماماً كما الحب، وهو الصدى الذي عبر عنه عمر أو هكذا هيئ في قوله (من يرغب في معرفة الحقيقة فليبتكرها) ص 205. تماماً، فحقيقة الرواية مبتكرة وليست ناجزة واقعياً، وإن كانت تتلمس خيوطها الأولى من الواقع ذاته، بل وترتبط عضوياً من صاغها وبتجاربه الحياتية. لكن فارغاس يوسا، ينبع إلى أن الحياة المعيشية هي نقطة انطلاق وليس بالضرورة نقط وصول، وأن قوة إقناع الروائي هي أن يقوم بتضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع و يجعل القارئ يحو الحدود بينهما ويعيش تلك الكذبة، كما لو أنها الحقيقة الأكثر ثباتاً ورسوخاً<sup>1</sup>. هذا التأثير النفسي العميق- الناجم عن قوة الإقناع- هي ما يجعل القارئ يتوحد مع العمل، ويسبغ عليه كثيراً من أحواله النفسية (قد يدمركم كتاب لأنه وضع الأصبع على جرحكم لحظتها. وقد تعودون لقراءته بعد مضي سنوات، فلا تجدون ذلك الانفعال الذي أحدثه، مع أن الكتاب هو ذاته) ص 201. وسواء أغاب هذا الإحساس أو ترسخ، فإن القارئ يعيش ذلك الرابط الوهمي الذي صنعَ كما لو كان الحقيقة.

إن القارئ لا يحتاج إلى ملهمات، هكذا كانت قفلة الكتاب النهائي الذي خطه الأستاذ إدريس. وهو خياره المتبقى في أن يتحول إلى قارئ وحسب ويعيش حياة واقعية. بالمقابل يحتاج الكاتب إلى الإلهام أو ملهمات عديدات

---

1 ماريو فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، ص: 30.

يحفزه على الإبداع. ولقد كانت حيوات مبدعين كبار تحفل بملهمة واحدة: قيس بن الملوح مع ليلي، قيس بن ذريح مع لبني، عنترة بن شداد وعلبة، أرغون وإلزا... أو كانت ملهمة واحدة تحفز أنساق الإبداع عند شعراء عظام كما فعلت الحسناء الروسية (غالا) مع السرياليين الكبار: أندربي بروتون، وبول إيلوار، وسلفادور دالي، فضلاً عن روني شار... في المقابل كانت حياة الأستاذ إدريس ملأى باملهمات الكثيرات، لأنه يمارس ضمناً الحياة من خلال علاقته بهن، معتقداً بأن موهبة الكتابة لا تفصل عن موهبة الحياة. لذا يعترف (أنا صنيع كل النساء اللواتي عبرن حياتي. ... بدءاً من التي منحتني الحياة... إلى التي أيقظت الرجل بداخلي...) والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه... والتي جعلت قلمي يتألق... والتي كانت ورقة مبسوطة تحت يدي... فكل كتاب عندي مقررون بأمرأة... وكل فرحة مقرونة بأمرأة... وكل انكسار كذلك) ص 14. لقد كانت هناء أول من فتح له باب الإبداع، سيتزوجها خوفاً من أن يفقد الحب الذي يحفزه على الاقتراف البادخ لفعل الكتابة. حب أناي جداً، يرى الارتباط الأبدى تضحية كبرى تقدم قرباناً لربات الإلهام، كان شعاره الدائم قوله روني شار (الأساسي مهدد دائماً بما هو تافه). كان التافه في حياته، حتماً، كل النساء اللواتي لم يقدرن على إلهامه.

## الفحولة الاجتماعية وفحولة الكاتب

الفحولة<sup>1</sup> مفهوم ثقافي، ويفيد فضلاً عن المعنى الإيروسي، مركزية الأنماط وتعاليها عن سواها، أي الأساسي كما هو توصيف قوله روني شار، وفي منطق الفحولة هناك تهديد دائم يمارسه الآخرون على سلطة الأنماط وسطوتها البارزة،

---

1 مفهوم الفحل الثقافي الذي يتخذ الإلغاء عقيدة يعود للناقد والمفكر السعودي عبدالله الغذامي، انظر النقد الثقافي: قراءة في الأنماط الثقافية العربية، لعبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000.

وهو منطق يفرض إقصاء هؤلاء والنأي عن مسارهم، ولقد صرَّح الأستاذ إدريس أن الناس نوعان: من يرسلون ذبذبات سلبية، تحجب عنك الشمس، وتحس في حضورهم أنك تافه، تبحث عن كلماتك فلا تجدها، ومن يرسلون ذبذبات إيجابية أي الذين تحس برفقتهم أنك الأذكي وأن العالم أجمل، وتكون قادرًا على استشفاف الجمال منه. على المبدع دائمًا أن يتعامل مع الكيميا الغامضة لهذه الذبذبات ببراغماتية حاسمة بأن يبتعد عن الصنف الأول ويبلّم كل العلاقات الممكنة مع الثاني. بموجب هذه القواعد الفحولية الضرورية، تخلى الأستاذ إدريس عن علاقته بياسمين طالبته في الكلية، التي أهملته علاقتها في كتابة أول مجموعة في التجريب القصصي. وهي العلاقة التي كان ستتجنى عليه، بعد أن تعرّفت منه على بعض أسرار الكتابة، وقلدت - بدءًا الكاتبة الموهوبة- أسلوبه الساخر، ولو لا أن عمر صديقه الحميم وناشره المخلص قد وقف إلى جانبه، كان يمكن أن تسحب البساط من تحت قدميه، لذا ترك كل من تحمل قلماً في وجهه أو من تحمل حلماً مشابهاً لحمله وطمoha كطموحة. إن منطق الفحولة يفرض أن الأنما تستمر الآخرين لخدمتها ومساعدتها على أداء مهمتها وترفض أن تتبادل هذا الدور مع أحد في أناية فاضحة، يلتقط عليها تحت مسمى الواقعية. لذا اعتبر الأستاذ إدريس أن ما فعلته به طالبته هو محض انتهازية، وأنها فقط شابة محظوظة رماها حسن الطالع إليه، تتحرك إذن الأنما الواحدة لتفسر العالم وفق منطقها المحرك، وترفض أن يكون الضوء مسلطًا على غيرها، ويمكن أن نرى أن الواقع الفحولي في واقع الثقافة والإبداع يكون مماثلاً لهذه الصورة، إذ لا تزال تسكن الكثرين - وإن أخفوا ذلك - رغبة البطولة المطلقة التي تتغذى عن طريق الكتابة النقدية والمتابعتـ الإعلامية وحفلات التوقيع ذات طابع الماركونيـ الشقافي.

إن الفحولة الإيرانية عند الأستاذ إدريس لها وقع عجيب على مساره الإبداعي وعلى اشتغاله التحديسي، فانتقاله من الكتابة الكلاسيكية ذات الألقانيـم الثلاثة المعروفة إلى التجريب القصصي بتقويضاته المربكة لتلك الأصول، والقفزة

من القصة القصيرة إلى جنس الرواية كان رهيناً بالنسخ الأبيض ومرتبطاً على نحو عضوي بملهماته، فمع ياسمين صارا تجريبياً، ومع ثريا المرأة المثقفة كتب أول رواية، ولقد كانت زينة الخادمة في شقة عمر السريعة التي اتخذت (لأغراض إبداعية سامية)، والتي أحس معها بعطايا غير محدود لنبتة برية تشعره بأنه جزء من الطبيعة فقد كتب معها بزيارة مطلقة أنجح أعماله. أما مع شروق المغنية الصاعدة فألهمه انتشارها المؤسف وبعد مرور سنوات من موتها روایته (حكاية نجمة) وهي نفسها الملهمة التي لم يكتب وقت علاقتها به أي شيء، ذلك أن نرجسيتها كانت تعادل نرجسيته وتعاليها كان يمايل تعاليه. لذا تعطلت ملكرة الإلهام عند الأنما الفحولية، وانتظرت حتى تحققت المسافة الضرورية بينها وبين موضوعها الملهم، حين صار في عداد الثانوي غير المهدد، ومنه تكون روایة (حكاية نجمة) ترسّيحاً لانتصار الأن، ببساطة لأنها تعرف فقط بما يوجد في نطاق سيطرتها وزنواتها. كانت شروق إذن ثاني من يهدد المبدع فيه (لأنها كانت تكتسح الفضاء ولا ترضي أقل من مركزية الكون...) ولم أكن أقل نرجسيّة منها) وحين تخلى عنها قالت: (لا أحد يتخلّى عن النجمة شروق) ص 101. لكن ذلك لم يكن ليغير من الأمر شيئاً، إذ الأنما الفحولية تمتلك الفضاء وتعلو في برجها العاجي الضيق الذي لا يسع الآخرين، فالأستاذ إدريس كاتب ناجح، وأستاذ جامعي مرموّق، وهي مكانة تستدعي منه الوفاء بالتزاماته لقرائه ومتبعيه ونقاده، وكأن ملهماته تفتقدن للالتزامات، فصباح، صديقة أمينة البديع، أكثر من ثار على أناانية الأستاذ إدريس حين رفضت أن تلعب دور الملهمة وطردته من شقتها مُسرّة في بوج مع أمينة أنه لم يكن يحب غير الكاتب فيه. أما هو فقد واجه هذا الطرد بحملة تدل على أنها الفحولية (نحن قوم لا نَسْعَى ولكن يُسْعى إلينا) ص 79. كانت صباح تشبهه بعلاقتها الكثيرة التي ترجعها إلى ممتعها بالقدرة على الاختيار، الاختيار الذي تعاديه الأنما الفحولية، والتي لم تتوقع بأنه يبعدها من حساباته، لذا كان الرد بأن السعي يكون بالارتقاء إلى أنا متعالية ليس من صفاتها أن تنزل إلى دركات أقل منها

شأنها، ومنه لم تكن قصته مع صباح جزءاً من اعترافاته لقارئه، إذ لم تسجل هذه الاعترافات إلا ما كان يغدو أفضلية الأنما وأسبقيتها.

يحاول الكاتب دائماً أن يوهمنا بأنه يشبه الكاتوبليباس<sup>1</sup>، ذلك الكائن الخرافي الذي تحدث عنه فلوبير، وأعاد إحياءه خورخي لويس بورخيس، والذي يطيب لفارغاس يوسا أن يشبه به الروائي. حيوان يلتهم نفسه بادئاً بقدميه. فهو يقتات على ذاته، في مفارقة تجعل من تهديم الذات أساساً لبنائها، بمعنى أن الروائيهما كان مغرقاً في أنايته (فحوليته)، فليس بمقدوره إلا العطاء والبذل الأكبر (فليتكم تعلمون أنه في كل بناء لكتاب تهديم لكيان الكاتب. ليتكم تدركون كل ما يتطلبه كتاب من موت... نحن نموت قليلاً مع كل إبداع وهاجسنا المدمر هو الكتاب الم قبل) ص 55 يقول الأستاذ إدريس. إن مماثلة أنا الأستاذ إدريس بالكاتوبليباس بمعناه الرمزي النبيل محض التفاف على مشاعر قارئه ومحاولة لتبرير اكتساحها للآخرين وإلغالئهم. فالموت الحقيقي موت للمهملات، اللوالي تلعب دور المخصصات، في مفارقة معكوسه لأن الإخلاص دور يمارسه الفحل، قبل أن تستكين إلى الموت الذي من مستتبعاته التخلّي عنهم، ويتعال متوقع من أنا متمرة حول ذاتها تقول هذه الأنما إنها تشخيص علات اللوالي لم يستطعن إلهامه وتتركهن إلى غير رجعة حفاظاً على صحة القلم. وكأنه طبيب قادر على تشخيص العلات، بالرغم من أنه يمكن بكل بساطة أن نجد عنده معلم فتيشية ظاهرة إذا استندنا إلى العلاقة الجبرية بين فعل الحب و فعل الكتابة التي غابت في سياق إلهام صوت السوبرانو له في إحدى المدن الصينية، معترفاً بأنه (لأول مرة تلهمني فيها امرأة لا أعرف منها غير صوتها)، ليكتب معها ثلاث قصص نشرها بعد عودته إلى المغرب.

---

1 الكاتوبليباس هو عنوان الرسالة الثانية ماريون فارغاس يوسا في رسائله إلى روائي ناشئ ص: 17.

ومن المفارق أيضاً أن تتعطل الأنماط الفحولية عن نسقها الإقصائي مع رجينا الفنانة التشكيلية الألمانية، التي التقها في برلين. إذ كانت تمارس نفس طقوسه: لها ملهمون عديدون، وترتبط بين اشتغالها على الألوان وفعل الحب، بل تستثمر الجسد في توقيع لوحاتها، التي تفكّر في أن تجعله آخر معرض لها، تلتقط فيه أرواح الملهمين وتبيّنها أمام نقاد ومتبعين لمسارها الإبداعي، وتتلذذ وهي تنظر كيف يصنفون هذه التجربة. كان الأستاذ إدرييس ينظر بعين الإعجاب إلى جنون رجينا، وهو إعجاب راجع إلى تعلقه بالفن التشكيلي: حلمه القديم الذي تركه لأسباب مادية، لكن هناك سبباً مضمراً أيضاً يدعوه إلى هذا الإعجاب، الذي يعني استهلاكاً جمالياً للحظة، دون أن تتحرك الأنماط الفحولية التي ترتبط بقاعدة أساس تعتبر أن من ينافس تلك الأنماط في الإبداع مُهدّد ينبغي إقصاؤه. ثم إنه خلافاً لعلاقته مع ياسمين التي رفض أن يكون لها ملهمًا واعتبر سلوكها ضرباً من الانتهازية المقيتة، كانت سعادته غامرة مع رجينا وهي تستثمر جسده في مرسمها. إنها سلطة السياق الثقافي الذي يعكسه انتفاء رجينا إلى ثقافة غربية متحركة تؤمن بالمساواة وتلغي الأفضلية القائمة على الجنس أو على المكانة الاجتماعية التي تعطي سلطة ما كما هو الحال في الثقافة العربية حيث ثقافة الديكتاتور الناسخ لما دونه. ولعل الأنماط الفحولية تستجيب بلاوعيها لهذا الاختلاف الفارق وتُعدّل ردود فعلها لتقبل الأشياء التي ترفضها مقاييس ثقافتها النسقية، هكذا كان الأستاذ إدرييس ضمنياً يستحضر من خلال رجينا إرث ألمانيا الحضاري البادخ الذي أسس له كتابها وفنانوها العظام: ليسينغ، هردر، وليهلم شليغل، فرديترش هولدرلين، إيريش هايكيل، ريشارد فاغنير، ولودفع فان بيتهوفن، ويوهان سيباستيان باخ.. .. وعبر هذه الأسماء كانت تحضر أوروبا الأنوار بكمال عنفوانها وسلطتها ومركزيتها التي يجعل كاتباً فحولياً عربياً يشعر إزاءها بالهزيمة الممتدّة. ومن ثم فلا خيار لأنّاه غير أن تأخذ حجمها الحقيقي وتتخلى عن تعاليها الواهم بأن تقنع نفسها

بالسعادة وهي في حضرة جنون تعشقه، وهي سعادة زائفة لأنها لم تشبّع الأنماط الواحدة لكونها تقع تحت ضغط سيكولوجي مركزية ذات سطوة أعظم.

نرى الآن كيف أن جمالية التحليل الثقافي لفكرة الفحولة قادتنا بشكل ما للتبئير على الأستاذ إدريس، ونلمس كيف أخضعتنا الكتابة عن الكتابة، في إطار تقنية الميتا - سرد التي استمررتها الروائية على نحو بارع إلى الاستسلام المؤقت لسيطرة المكتوب نعم، لقد كانت اعترافات الأستاذ إدريس موثقة في كتاب نهائي، مما جعلها أقرب إلى استناداً إلى العلاقة الخفية مع لفظة سحرية هي الكتابة لها من اللذادة والسحر، ما يدفعنا - وحتى ونحن في سعينا الثابت لفضح نسقيتها بالكتابة اللوغوسية - أن نستمتع بتخييليتها، فتقنية الميتا - سرد مهما توهت معها أنك تعالج موضوعاً مفهومياً، فأنت تجد نفسك في عمق التخييل، الذي لا فكاك من بذخه وجلاله. في المقابل فرواية المللهمات، تتضمن اعترافات أخرى لأمينة البديع زوجة الناشر عمر، كانت تتم بالموازاة مع اعترافات الأستاذ إدريس.

## أمينة البديع أو التداعي الحر للألم.

إن التداعي الحر مصطلح يرتبط بنظرية التحليل النفسي الفرويدية حيث يخضع له المريض النفسي بعد عملية التنويم المغناطيسي وتنجم عنه ما يسمى بالمستدعيات associations، وهي مواد نفسية - شعورية ولا شعورية - يعبر فيها عن شعوره دون حذف أو اختيار قصديرين، وتكون على شكل أخيلة أو ذكريات أو زلات، أو عواطف وانفعالات وأحاسيس<sup>1</sup>. أمينة البديع وهي زوجة الناشر عمر، الذي أصيب في حادثة سير مع عشيقته كوثر الأبيض،

---

<sup>1</sup> مزيد من التوسيع ينظر الموجز في التحليل النفسي، سيموند فرويد، تر: سامي محمود علي، عبدالسلام القفاص، مهرجان القراءة للجميع - مكتبة الأسرة 2000: ص: 145.

مارست هذا التداعي على شكل بوج، بيد أنه يخضع للإشارات الجمالية والتخيل السردي، إذ لم يكن القصد فيه أن تعالج نفسها؛ ولكن أن تنتقم من خيانات عمر الممتالية، فهي حاولت أن تكون سادية إلى أبعد الحدود. لكن الطبيب الرئيسي سيفاجئها بأن الحديث إلى المريض جزء مهم من العلاج، هي أيضاً كانت محتاجة إلى هذا البوج العاري المكسر لمختلف بروتوكولات البدخ الحياتي، الذي كان يشوش تدريجياً على الحب المورى الذي جمع بينهما ذات شباب، تقول أمينة متوجهة إلى عمر وهو في غيبوبته (لا يهم إن كنت تسمع حقاً أو لا تسمع، فلدي على أسوأ تقدير خمسون من المائة من الحظ في أن تسمعني، وهذه نسبة جيدة... وأنت في كامل وعيك لم أكن أملك ولو نسبة واحد في المائة) ص 9.

لقد كانت حياتهما المترفة، والتي لم يزلزل رتابتها قط عوز مادي، العامل الذي جعل المسافة بينهما أوسع. وجعل من التواصل العاشق الذي ميز علاقتها ذكرى ماضية تأبى أن تعود، لقد كانت سلطة الزمن أقوى من علاقتها وامحى معها ذلك اللقب الذي أطلق عليهما أيام الكلية (قيس وليل)، بما هما أيقونتان على الوجود الخارق والصادق الذي زين التاريخ العشقي العربي بقصصه الباذخة وزين حياتهما بتلاوينه البدعية. وفي استحضار لذلك الرمز، كان مولودهما الأول يحمل اسم (قيس) تيمناً بهذا التاريخ الجميل. ولأنها تراتيب القدر برسائله القصية والقاسية، حين سيولد قيس بقلب هش سيودي به في لحظة حاسمة من علاقتها، ليبدأ النكوص التدريجي بابعاد عمر عن البيت وينتهي بمخامراته التي أودت آخرها بوعيه كاملاً ثم حياته.

يبدو أن أمينة ترمي عبر هذا البوج إلى أن تتحلل من سطوة الفحولة التي مارسها عمر بمركيزيته النافذة؛ التي تدلل عليها مخامراته. وتجابهها هي بالصمت، وكان معاً يحافظان على استقرار هش تحت مظلة مؤسسة الزواج (وكما اخترت أنت الخيانة لتظل وفياً للزواج اخترت أنا الصمت لأظل وفية لك).

..اعتبرت نفسك ذكياً إذ تراوغ بذكاء.. وما شككت يوماً في ذكائي الذي حفظ مراوغاتك عن ظهر شك.. وحفظ سرها.. لتظل أنت الأذكي). ص 63 تقول أمينة. يمكن أن نلمس في هذا المقتطف الحضور الطاغي لأنّا عمر، وهي أنا فحولية تماماً كما صديقه الأستاذ إدريس الكاتب الناجح، رغم أنها تبدو أقل جذرية ورغبة في الإقصاء. إذ يظهر جلياً أنها تسعى، ما استطاعت، أن تحفظ سرية علاقاتها؛ لكن في المقابل تبدو أمينة انهزامية أمام منطق الفحولة الصارم: هي تجعل وفاءها جميعه لعمر وهو يجعل الوفاء لمؤسسة الزواج، هي تفكّر فيه فرداً، وهو يحمي وضعهما الاعتباري في المجتمع، هي اختارت طريق واحداً هو الصمت، وهو اختار سبلاً يتلون فيها بأساليب شتى يجمع فيها بين زوجته والحياة، جعلها في النهاية تكون (لا حية ولا ميتة بل كيساً من الهرمونات ترهل مع الزمن) ص 23. أي أنها صارت في منزلة وسطي بين الحياة والموت، مجرد جسد بلا روح، وهو إحساس يتترجم حالها النفسية المهزوزة.

وحيث نقارن بين الحضور الكمي لعمر وبين حضور أمينة وبقي القوى الفاعلة في النموذج العالمي، فإننا نلفي أنه يكاد يغيب إلا من بعض مقولاته التي تتذكرها أمينة ويذكرها الأستاذ إدريس، لكنه غياب الحضور ذو الأثر المزلزل في الخطاطة السردية برمتها، هو مركز الحكي والمخاطب الأوحد لأمينة، والشخص الذي كان يجعل الأستاذ إدريس يوقف بوحه ليذهب لزيارته، بل وحتى كتابة آخر كتابه على الطريقة التي يفضلها عمر وحلم بها طويلاً، تلك التي تورط بلدنة صاحبها حتى النهاية. عمر هو المرسل الأوحد - بالمفهوم الغريachi للمصطلح - ودافع الكتابة، ليس فقط لكونه كان ناشراً، ولكن لأنّه خلق تنوعاً جميلاً بين نوعين من البوح: شفهي على لسان أمينة في تداعيها الحر المحزون والأليم، واستبطانات الأستاذ إدريس المكتوبة التي تعالج أسرار الكتابة ورؤاه للوجود، لهذا كان الاندیاح البهی للحکی علامه على مركبیة عمر في البناء السردي، الذي سيصل بقارئه إلى أقصى حالات اللذة الأليمية الناجمة عن كاترسيس لحظة التنوير، حيث عودة عمر من غيوبته الطويلة، واستقرار

نظرته على صديقه الأستاذ إدريس ثم على زوجته أمينة في لحظة سادت فيها لغة الصمت بعد أن كان الكلام والبوج في أوجها، جاءت النظارات لتكسر النفس الحاد للكلام وتعيد الكل إلى التأمل في بلاغة الصمت. وكأن نوستالجيا سريعة تخترق الزمن: نفسه الزمن الذي ينقر على حياة الكسالي ويذكرهم بأنه مارق كصحابة كما يقول عمر، تخضع الأشياء لترتيب مغاير. وأمام جذوة اللقاء بعمر تخرج أمينة من حنقها لتنهار أمام الحضور الطاغي للصمت الذي دانت به قبل أن تقرر بوحها الأليم (أشاح عمر بنظرته إلى اليسار كما لو يبحث عن أحد بالغرفة. استقرت نظرته على أمينة التي كانت تخنق صرخة بيديها تقدمت لتمسك بيده. طالت نظرتهما لبعضهما كشريط بطيء. نظارات تختزل كل الكلام. قبل أن تنتابه حشرجة مكتومة ويغلق عينيه على دمعة. صرخت، وهي منكبة على وجهه: \_ عمر، عمر هل تسمعني؟) ص 194. أمام هذا الجو المشحون بمشاعر الأمل والفرح المكتوم، سيختار السارد نهاية تخيب أفق انتظار قارئه حينما سيخرج الطبيب الرئيس منهزمًا أمام سطوة الموت، هذا الغياب الأبدي المفاجئ ذي الخبطات الصاعقة والغامضة، عودة عمر القصيرة، كانت أقسى على أمينة وعلى الأستاذ إدريس، وعلى القارئ المتماهي مع الحكي ومع عمر ذي الحضور الطاغي، حتى وهو تحت السلطة القهيرية للغياب.



# الهوية المنشطرة وأشكال النسق الاستعاري في (ساق البامبو)<sup>1</sup>

لقد كان تتويج الروائي الكويتي سعود السعنوسي بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2013 عن روايته (ساق البامبو) حدثاً ثقافياً مائزاً، ليس لأنها أول مرة يتوج فيها كويتي بهذه الجائزة الرفيعة أو لأن الروائي الكويتي كان الأصغر بين لائحة المشاركين، والتي ضمت أسماء روائية كبيرة من مثيل: واسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله، وإنما لكونها كرست هيمنة الروايات الثقافية التي تفكك تخيليها قضايا التاريخ الجمعي والهوية والعلاقة مع الآخر والإرهاب.. وغيرها من القضايا التي تكاد تتطابق أو تُطبق، سيان، على هذا الواقع الكوني، وإنْ كان تَفَرُّدُ الرواية بالعمق وإحكام البناء عاملين حسماً السباق نحو الجائزة لدى المحكمين، فإن جماهيرية الرواية واكتساح مساحات شاسعة من فعل القراءة ارتهن بعوامل أخرى ليس أقلها الاستعارية العالية التي تسلح بها العمل واللغة النفسية الخفية التي تختصر الزمن النصي الممتد في ثلاثة وست وتسعين صفحة إلى لحظات ذهنية ونفسية ماتعة لا تخلو من عمق يعلن عن جهد ثقافيٍ وتخيليٍ بيّنٍ.

## النسق الاستعاري: ساق البامبو والطاروف

من أبرز تمظهرات الاستعارية التي توسلت بها الرواية عنوان (ساق البامبو) الذي يكشف مسار رحلة هوزي ميندوزا أو عيسى نحو البحث عن

---

<sup>1</sup> سعود، السعنوسي. ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- بيروت، ط 8، يونيو 2013.

هويته المتناثرة بين الكويت والفلبين، أي بين ثقافتين وحضارتين متباليتين واسعاً، لكونه ولد لأم فلبينية كانت تعمل خادمة في بيت راشد الطاروف الكويتي من عائلة ثرية. والذي كان مخيراً بين شوك الاحتفاظ بابنه وزوجته أو نار فقدان والدته (غنية) التي رفضت هذه (الفضيحة) المهددة لمستقبل بناتها وحظهن في الزواج في مجتمع لا يغفر أى خطأ يرتكبه صاحبه أو محبيه. فساق البامبو أو قصب الخيزران ينماز بقدرته على النمو في أي مكان، إذ يكفي أن تقطع بعضاً منه وتزرعه في أي أرض لتثبت له جذوره الخاصة التي تتلاءم معها كلية، كان هذا حلم هوزيه/ عيسى الذي هيأته والدته جوزفين ليعود إلى أرض والده (الكويت) بعد أن غادرها كرها، وهو الذي عاش طفولته في منطقة (فالنسويلا) حيث أرض جده لأمه (ميندوزا) في الفلبين. لكن تحقيق هذا الحلم لم يكن بالسهولة التي توقعها، لذا كان المطار أول امتحان لعلاقته بأرض والده، حيث نهره الموظف لأنّه وقف في الطابور الخاص بدول مجلس التعاون الخليجي (رفض وجهي قبل أن يرى جواز سفري) ص 186 يقول هوزيه/ عيسى في نفسه، مترجمًا إحساسه بالألم. وجهه الفلبيني سيكون أيضًا سبباً في قضائه ليأتي نهاية الأسبوع في السجن بعد أن نسي أوراقه التي تثبت أنه كويتي في شنته، ويعايش هناك معاناة العمالة الآسيوية بخاصة الذين يقيمون بشكل غير شرعي. إن مجيء هوزيه إلى الكويت، بمساعدة من صديق والده غسان، كان، تماماً، عملية جزّ قطعة من ساق البامبو ومحاولة زرعها في تربة مختلفة، تيمناً بنجاحها الطبيعي الباهر في الاستئناس بكل تراب الكون، لكن الواقع العنيد كان يعلن عن مسارات غير متوقعة، ومنه تالت الخيبات القاسية التي تنسف كل جذر يحاول هوزيه/ عيسى تثبيته في أرض والده، في البداية قَبِلَ، على مضض، أن يكون مقامه في الفناء الخلفي لبيت (ماما غنية) تحت مسمى (الخادم الجديد) الذي عليه ألا يكلم باقي الخدم وعليه أن ينعزل عنهم، أو يختبئ مسجونة في غرفته حين يحل أحفاد (ماما غنية) من عماته (نورية وعواطف) وزوجيهما، كان هوزيه/ عيسى يتقبل كل ذلك لسبعين:

اعتقادا منه أن كل ذلك ضريبة أولية قبل أن يرسخ ساق البابمو جذوره بشكل نهائي، وأخته من أبيه (خولة) التي كانت عزاءه الأكبر بمساعدتها المطردة له. بيد أن رغبة (أم جابر) جارة (ماما غنيمة) على جعله خادما لديها وقبول (ماما غنيمة) بذلك، ثم رغبة والدة (خولة) باستعادة ابنتها بعددما علمت بحقيقة وجود ابن فلبينية من راشد الطاروف، وتهديد وجود (خولة) في البيت، أمور جعلته يتخد قرار زرع جذر البابمو في فضاء آخر من الكويت وخارج بيت (الطاروف). صار هوزيه/عيسى على هامش الوطن، فعمل في مطعم فلبيني سدا للفراغ رغم أنه لم يكن محتاجا للمال، ونسج صداقات مع جيرانه الفلبينيين، والتقى، مرة أخرى، برافقه الكويتيين الذين سبق أن التقاهم في جزيرة بوركاي الفلبينية وأسماهم (مجانين بوركاي). لكن إخبار (جابر) أحد هؤلاء المجانين والذي لم يكن، بترتيب قدري عجيب، غير ابن (أم جابر) جارة آل الطاروف، عجل بانتشار خبر وجود ابن لهم من فلبينية بين النساء المحمليات، مما أسفر عن توتر كبير في العائلة جعل عمتة (نورية) تأمر مشغله بطرده ومنع جدته من مساعدته، فضلا عن اكتشافه خيانة غسان الذي أعاده للكويت انتقاما من آل الطاروف الذين رفضوا تزويجه من عمتة (هندي) لكونه من (البدون)، أي بلا جنسية محددة. ليضطر هوزيه/ عيسى لإعادة ساق البابمو إلى أصلها في (فالنسويلا) بأرض جده ميندوزا في الفلبين حيث الجذر الأصل (الكويت توصد أبوابها الأخيرة، وأنا الذي حسبتني منها. شعرت فجأة أن هذا المكان ليس مكاني، وأنني كنت مخطئا لا بد حين حسبت ساق البابمو يضرب جذوره في كل مكان) ص383. كانت هذه آخر نتيجة خلص إليها هوزيه/ عيسى قبل عودته إلى أرضه.

إن المماطلة بين ساق البابمو في حالتها ضمن قانون الطبيعة وهو زيه/عيسى ضمن النسق الثقافي والاجتماعي للإنسان، رصدت علاقة المغايره التي تجمعها أو تفرقهما بالأصح، إذ النسق الطبيعي يتسم بخطيته وبساطته ومعقوليته، في مقابل تعقد النسق الإنساني بفعل تعقد سلوكه ورؤاه وعلاقاته

نفسها، لذلك تلجم الرواية إلى رمز استعاري آخر يفكك هذا التعقيد ويضيئه ويفسر سلوك الذوات في الحبكة السردية (ماما غنيمة، نورية، عواطف، وهند...)، وهو (الطاروف) الذي ليس مجرد اسم عائلي فقط، وإنما يعني، عند الكويتيين، شبكة الصيد التي تستعمل في الصيد بالأماكن غير شديدة الغور، فعليها يكون عيسى هو الوحيد الذي يضمن امتداد اسم (الطاروف) لأنه الابن الوحيد لوحيد آخر هو راشد، لكن كونه في منزلة بين المتربيتين من أب كويتي من عائلة غنية ومحبوبة وأم فلبينية خادمة ونكرة صير الأمور إلى ضدها، حيث (عيسى) فضيحة للعائلة ينبغي التخلص منها، خوفاً من كلام الناس الذي هو سلطة السلط، والسلاح الذي يوقع خسائر فادحة. تقول خولة موجهة كلامها لعيسى (أنت تعرف أنك تتتمي لعائلة الطاروف، ولكن، هل تعرف ماذا تعني كلمة طاروف؟ لست أنتظرك منك إجابة على هكذا سؤال، فهي كلمة كويتية صرف، يكاد الكثير لا يعرف معناها). الطاروف شبكة يستخدمها الكويتيون لصيد السمك. ثبتت في البحر كشبكة الكرة الطائرة، وتعلق بها الأسماك الكبيرة عن المرور بها، ونحن، أفراد العائلة، عالقون بهذا الطاروف، عالقون باسم عائلتنا لا نستطيع تحرير أنفسنا) ص 349. من هنا الضوء يمكن تفسير العدائية الشديدة التي أبدتها عمة عيسى (نورية) تجاهه، وحرصها على إبعاده عبر الحرب النفسية أولاً، ثم تشديد الخناق عليه مادياً بعد إيعازها لمشغله بطرده، ونفهم أيضاً سر خوف (ماما غنيمة) من كلام (أم جابر) وفرحها برحيل حفيدها رغم أنه يذكرها بابنها الراحل (راشد) وبصوته. ونفس تقاعس عمهة هند عن حمايته هي الناشطة الحقوقية البارزة. لقد كانت شبكة الطاروف تحكم سيطرتها على العائلة وتقودها إلى فعل الإقصاء الممنهج لسوق بامبو أرادت أن تثبت فيما اعتبرته موطننا أصلياً. إن الطاروف معادل رمزي للنسق الثقافي العام الذي يبني على إقصاء المخالف والرافض للغيرية التي تغنى النسيج الاجتماعي والثقافي للبلد. وهو يلخص رهان الرواية في انتقاد التراتبية النمطية التي يصنعها المجتمع حين يجعل من كلام الناس سلطة

تستعبده ومن الأسماء العائلية شبكة كبيرة يعلق بها الناس حتى آينسون أن الحياة بسيطة جداً تماماً مثل ساق البامبو في نسقه الطبيعي حين يستأنس بالتربيه مهما كانت بنيتها ومكوناتها الداخلية مختلفة حد التناقض.

إن هذه اللعبة الاستعارية التي تخترق حبكة (ساق البامبو) هي أنس توفيق العمل في اكتساح مساحات قرائية واسعة جداً، وخاصة أنها لم تكن مقحمة بشكل بروكستي؛ لأن ساق البامبو كان جزءاً من الطبيعة المحيطة ببلدة (فالنسويلا) حيث المنازل مصنوعة من سيقان الكوايايان (البامبو)، وكون (الطاروف) يستعمل في الصيد، بما هو هواية (راشد) التي كان يمارسها مع صديقيه (وليد) و(غسان).

## النسق المخاطل: سيرة أم روایة

حين نفتح روایة (ساق البامبو) نجد العنوان مكتوباً بخط بارز وتحته العبارة التجنisiّة (رواية) وتحتها على التوالي اسم المؤلف ( سعود السنعوسي ) ودار النشر ( الدار العربية للعلوم ناشرون )، في الصفحة الخامسة نلقى مقتبسه للروائي الكويتي المعروف إسماعيل فهد إسماعيل تقول ( علاقتك بالأشياء مرهونة بمدى فهمك لها ) . في الصفحة السابعة نجد اسم ( هوزيه ميندوزا ) وتحته عنوان ( ساق البامبو ) بالعربية والفلبينية، واسم المترجم ( إبراهيم سلام ) والمراجعة ( خولة راشد ) . إن اللقاء الأولى بتينك العتبتين يفضي إلى تخبيب كبير لأفق الانتظار، إذ المتوقع أننا بصدق قراءة روایة لكاتبها الفعلى وليس عملاً مترجمًا عن الفلبينية، وهذا قبل أن تتحقق الألفة مع التقدم في قراءة العمل، ليكتشف القارئ أنه بصدق كاتبين أحدهما حقيقي وواقعي هو ( سعود السنعوسي ) والآخر كاتب تخيلي هو ( هوزيه ميندوزا )، الأول يكتب روایة تشابه الواقع ولا تماثله، والثاني ( هوزيه ) يحكى عن سيرته وواقعه كما عاشه ورأه وأراد أن يصوّره، وهي لعبة متقدمة تغيّب عن القارئ الكاتب الحقيقي

وتورطه كلية مع الكاتب التخييلي الذي هو الذات الرئيسة في الرواية وساردها المركزي، وليعمق السنعوسي هذا التورط يقدم نبذة عن المترجم التخييلي (إبراهيم سلام) في الصفحة التاسعة، وكلمة له اشترطها على الكاتب التخييلي أيضاً (هوزيه ميندوزا) يوضح فيها صعوبات الترجمة، مع التنويه إلى أن ما يتضمنه العمل من أحداث (يعبر عن حالة بعينها ولا تعكس ضرورة واقعاً عاماً) ص 12.

يبدو أن الغاية من هذه المخاتلة هي (الإسقاط) لا بمعناه النفسي السلبي حيث يسقط الشخص عيوبه على الآخرين، ولكن من حيث هو إسقاط للرؤى والأفكار الخاصة التي يتمثلها سعود السنعوسي عن واقعه على (هوزيه ميندوزا) الذي هو في النهاية شخص غريب لامس وعاني كثيراً من عيوب الواقع، وهي حيلة ذكية جعلت الرواية تنتقد بلين أحياناً أو شدة في أحابين أخرى عدداً من الظواهر السلبية التي يعرفها المجتمع الكويتي من قبيل عدم الاعتراف بالبدون الذين يمثلهم (غسان) بالرغم من عمله في الجيش الكويتي ودفاعه عن أرضه ضد الاحتلال وتضحياته، حتى صار دائم الحزن بلا جنسية وبلا قلب بعد أن رفضت (ماما غنية) تزويجه من ابنته (هند). ناهينا عن معاناة العمالة الآسيوية، لكن دون أن ينسى تسجيله لكثير من القيم الجميلة من قبيل إفشاء السلام الدائم وانتشار البرادات في الشوارع ليشرب منها العمال وقت ارتفاع درجة الحرارة. إن المسافة التخييلية التي أحدثها الكاتب الحقيقي بينه وبين عمله الروائي أضفت صدقية على تلك الرؤى، معتمدة على مسلمة معروفة تقول إن الأغيار هم الأقدر على استكناه التفاصيل وإثارة الانتباه حولها؛ لأنها تكون غريبة عنهم، بينما تكون عند أهل الدار مألوفة وعادية، بالرغم من أنها يمكن أن تنطوي على عيوب نسقية خطيرة، ومن هذه العيوب تفحص وجوه الناس لإحصاء مثالبها والحديث بها في الجلسات الخاصة. واعتبار كلام الناس ذاته موجهاً يرسم الحال التي ينبغي أن يكون عليها الإنسان بغض النظر عن إرادته المخصوصة.

إضافة إلى اعتماد سعود السنعوسي على كاتب تخيلي لتمرير رؤاه بحرية أكبر، فقد نوع في التقنيات السردية التي تمكن الرواية من تحقيق سلاسة تطيل فعل القراءة وتجعل المتنقي يتماهى مع الذوات وأفعالها الإجرائية، لذلك كان يحرص على رسم بورتريهات لشخوصه ضمن مقاطع سردية مختلفة دون أن يغرق في ذلك، بحيث يكتفي بالتلخيص إلى بعض سمات الشخص قبل أن يفصل فيها في مراحل سردية متقدمة، ولقد كانت شخصية (ميندوزا) أكثر الشخصوص ارتباطاً بهذه التقنية، إذ تصوره المقاطع السردية في الجزئين الأول والثاني من الرواية بوصفه شخصية سادية وقاسية على ابنته (آيدا) وجوزفين اللتين كان يعنفهم بشدة ويأخذ أموالهما بالقوة للعب القمار، ويستمتع بإخافة هوزيه وإيذائه نفسياً وكره ميلاً ابنة آيدا، قبل أن يكشف الجزء الثالث ضعفه الشديد ومعاناته أيضاً من عقدة فقدان الأب، لأنه ابن (إينانغ تشولينغ) العجوز التي تسكن قرية منه والتي لم يعترف بها لأنها أنجبته من أبو مجھول. وإنانغ تشولينغ نفسها لم يكتمل البورتريه الخاص بها إلا في هذا الجزء. لقد عملت هذه التقنية السردية على ت McKين الرواية من التنويع في أحداثها، لكونها أجزت بحرفية عالية، حتى لكان عملية العودة إلى البورتريه وإكماله كانت محسوبة بشكل دقيق بحيث تأخذ فيه كل ذات حقها من التبيير الواصل.

وتعد (الرسائل) كذلك من أهم التقنيات التي أغنت حبكة الرواية، ودمعت عملية رسم البورتريهات، وتلوين بعض البياضات في كثير من أحداث الرواية، فالجزء الثاني من الرواية، مثلاً، يعلن عن عودة هوزيه ووالدته إلى الفلبين من دون ذكر تفاصيل أو ملابسات ذلك،

لكن رسائل (راشد) إلى (جوزفين) تشرح لها عدم قدرته على تحمل غضب والدته التي رفضته ورفضت ابنه، وإخباره إياها بالطلاق. والرسائل الإلكترونية كانت القناة نفسها التي تبادل عبرها (هوزييه) و(ميرلا) الحديث عن إشكال الهوية، ذلك الشrix العميق في روحيهما وقلبيهما.

## الهوية أو الشرخ الأكبر

تعد الهوية أحد أهم القضايا التي تتناولها رواية (ساق البامبو) إن لم تكن الأهم، ولقد فككها السنعوسي بعمق نافذ وحرية كبيرة؛ بسبب من اعتماده على الكاتب التخييلي (هوزييه ميندوازا) عبر تقنية الإسقاط التي تحدثنا عنها في المحور السابق، لذلك لم يكن غريباً أن يكون النسق المقدس ممثلاً في الدين، وهو واحد من الثالوث الطابو في المجتمعات العربية، موضوعة طاغية فيها، أي الرواية. فهو زيزه / أو عيسى، ولد لأب مسلم، لكنه تخلى عنه مؤقتاً، لينشأ في بيئة تدين بال المسيحية الكاثوليكية التي هي دين أمه، ومثلاً أذن والده في أذنه لحظة ولادته، كما هي حال غالبية المسلمين، فإنه مر أيضاً بثلاثة من الأسرار المقدسة للمسيحية (التعييد) في طفولته، والاعتراف والتثبيت في المدرسة، بل ومارس حتى بعض شعائر البوذية في معبد سينغ-غوان في مانيلا بعدما تعرف على مبادئها من خلال صديقه (تشانغ)، واسمه ذاته يجمع بين المسيحية والإسلام (عيسى) الاسم الذي أطلقه عليه والده، وهو زيزه اسمه في الفلبين.

أي دين سيختار هوزييه أو عيسى؟ هذا هو السؤال الذي أدى به إلى ركوب مغامرة محاولة تصليل ذاته ضمن تربة وطن والده، بما يعنيه ذلك من انذمام كلي في عوائده ودينه ولغته وحضارته بالمجمل،

وإن كان التوافق مع العادات مطلباً لم يتحقق له بفعل ممانعتها وإغراقها في المحلية التي تقضي المخالف غير الخالص قاماً (كويتي مائة من المائة)، فإن الدين الإسلامي كان أقوى تأثيراً والأقرب بسبب من رحابته. ويطرح هوزيه الصوت الخفي لسعود السنعوسي، بعض المظاهر التي تسيء إلى الدين الإسلامي، واختصرها في صورتين علقتا بذهنه: جماعة (أبو سيف) التي قتلت الكثير من الأجانب في مندوناو الفلبينية، ومحاولة الدعوة إلى الدين عبر معجزات معاصرة بعضها (سحابة تصنع اسم الله، تدمير فيضان ملنازال مجاورة لأحد المساجد إلا المسجد...)، لأنهما صورتان تسخان في نظره صورة (أبو-لابو) القائد الفلبيني المسلم الذي أوقف هجوم الفاتح البرتغالي ماجلان ذي النزعة التبشيرية.

إن سعود السنعوسي يشير عبر صوته الموارب إلى فساد الرموز التي تسوق الدين الإسلامي إلى الآخر لا الدين نفسه (فالآديان أكبر من معتقداتها) ص 299، لكن فساد الرموز والممارسات هي التي تعطي للآخر وحتى إن كان بريء الغاية صورة سوداء عن هذا الدين. ولقد كانت معاملة إبراهيم سلام لعيسي واحتضان مجاني بوركاي له، وصلاته معهم أهم العوامل التي جعلت الإسلام أقرب إلى قلبه.

هناك صوت آخر لا يقل أهمية عن صوت هوزيه في الرواية، وإن لم يكن ذاتاً إجرائية رئيسة أو ثانوية، وهو خوسيه ريزال الطبيب والروائي الفلبيني الذي يحتفل الفلبينيون بيوم خاص به اسمه (يوم ريزال)، صوته يحضر عبر مقتبسات من أقواله المأثورة التي تتقدم كل أجزاء الرواية التي كتبها الكاتب التخييلي (هوزيه) باستثناء مقتبسة إسماعيل فهد إسماعيل التي تتقدم الرواية مع توقيع الكاتب الواقعي (سعود السنعوسي) ومقتبسة الفصل الأخير التي كتبها هوزيه ميندوزا

نفسه، ويبدو أن لريزال تأثيراً كبيراً على شخصية هوزييه ميندوza، ليس فقط لأنه رمز النضال في الفلبين ضد المستعمر الإسباني، وإنما بسبب عمقه الفكري خاصّة فيما يتعلّق بمسألة إيلاء الاهتمام الأوّل للهوية الوطنية التي ناضل من أجلها حتّى إعدامه في الثلاثين من دجنبر 1896، أليست قوله (من يكتب بغير لغته هو أسوأ من سمة نتنة) هي التي جعلت هوزييه يكتب سيرته (ساق الباumbo) بالفلبينية لا باللغة الإنجليزية التي فكر فيها في البداية؟. ألم تكن عودته إلى أصله (الفلبين) تطبيقاً عملياً لتوجيهه ريزال (إن الذي لا يستطيع النظر وراءه، إلى المكان الذي جاء منه، سوف لن يصل إلى وجهته)؟، ثم أليست مقولته (الشك في الله يعني الشك في ضمير المرء، وهذا يؤدي إلى الشك في كل شيء) هي التي جعلته ينتصر للقلب حيث الله الأكبر لا العقل حيث الشك. بلى، لأنّه من الواضح أن ريزال، فضلاً عن خولة، هو المرسل الأكبر الذي دفع الذات الرئيسة (هوزييه/ عيسى) إلى الاطمئنان النهائي عبر توثيق حكايتها الدرامية لدفعنا إلى تأمل أعمق لذواتنا حيث الدخلية المركبة في علاقتها بهذا العالم الدينامي.

# (تغريبة العبيدي)<sup>1</sup>

## رواية مفهومية بفأض التاريخ

قد يبدو توصيفنا لرواية المغربي عبدالرحيم الحبيبي (تغريبة العبيدي المشهور بولد الحمرية)، التي وصلت إلى الائحة القصيرة لجائزه البوكر لسنة 2014، بكونها رواية مفهومية حكماً يحوز كثيراً من الغرابة، إذ الثابت في العرف الأكاديمي والنقدي أن التخييل هو جوهر العمل الروائي حيث النطرق إلى القضايا يكون بواسطة لغة مواربة وعبر أحداث تشابه الواقع ولا تماثله، بخلاف النقد، مثلاً، الذي هو خطاب مفهومي وإجراء منهجي يستسعف المفاهيم ضمن إطار نظري دقيق ونسقي يسعى إلى تفكيك تلك القضايا وبناء تصورات واضحة حولها وأحكام قاطعة بخصوصها. بينما بناء الرواية ورهانها يبقى مفتوحاً ورهينا بطبيعة التلقى والظروف المحدقة به، إلا أن رواية (تغريبة العبيدي) الصادرة عن دار "إفريقيا الشرق" سنة 2013، تكاد تنسف هذا الحدّ المعروف، لتجعل من الرواية أقرب إلى الخطاب المفهومي منها إلى الخطاب التخييلي، فتستعرق ممكنتان الجانب المفهومي، بحيث إن الحدث المركزي فيها يقوم على فكرة مؤداها عشرالسارد (المحقق) على مخطوطته تعود إلى شرطٍ في سوق العفاريت بمدينة آسفي المغربية، وسعيه إلى تحقيقها أكاديمياً في إحدى كليات الرباط، قبل أن يُجاهبه برفض مشروعه من قبل مشرفه المفترض، ليقرر القيام بتحقيق المخطوطة بنفسه وبعيداً عن المؤسسة الأكademie، وهذا يعني أن مشروع الرواية هو تحقيق مخطوطة مكتوبة بشكل

---

1 عبدالرحيم، الحبيبي: *تغريبة العبيدي* المشهور بولد الحمرية، إفريقيا الشرق، المغرب - الدار البيضاء، ط1، 2013.

قبي. وهي عملية علمية (مفهومية) لها أعرافها ومسالكها وقواعدها التي لا بد من التقيد بها، وهو ما فعله السارد المحقق حينما بحث في طرق التحقيق وأدواته يقول (بدأت دراسة مناهج كبار المحققين الذين أثروا المكتبة العربية والإسلامية، والذين ثابتت على استكشاف طرقوهم في البحث والتمحيص مسترشداً بأدواتهم التقنية والعلمية مع وجود الفارق بيني وبينهم وبين ما حققوه من وثائق وما أزمع أنا على تحقيقه..) ص.25، أي إن الأمر، في جوهره، تخطيط لوغوي عقلاني يرمي إلى سلك منهج محدد سلفاً مع ما يستوجبه السياق الأكاديمي من اجتهاد شخصي يأخذ بعين الاعتبار طبيعة المخطوطية المحققة وتفردها، وأيضاً ضرورة التمايز المستوجب في عمل محقق أكاديمي هدفه ابتداع طرق خاصة به أيضاً. وما تسجيل ذلك في مقدمة تسبق المخطوطة إلا استحضار دال مقدمات التحقيق كما هي متعارف عليها، من ذكر الصعوبات والجهود المبذولة لتجاوزها والمنهجية المتبعة في التحقيق وطرق وضع الهوامش وطبيعتها مع الحرص على إبداء الصراوة المنهجية والعلمية في التعامل مع المادة المدققة.

ومن مظاهر المفهومية، أيضاً، اللغة التي كتبت بها مقدمة الرواية، إذ إنها لغة علمية؛ لأنها وإن كان السرد أهم ما يميزها، فإنها حفلت بالمفاهيم التقنية الخاصة بمنهجية البحث الأكاديمي وبعلم التحقيق، مما يورط المتنلقي كلية في إطار نظري لم يكن مستعداً له بأثر من العبارة التجنisiّة (رواية) البارزة على صدر صفحة الغلاف. وقد يتساءل القارئ الذي يغويه التخييل باعتباره ملح الرواية وميسماها الفارق: أين الرواية؟. فيحتاج منه الجواب قطع الصفحات الثلاثين الأولى التي هي مقدمة العمل، قبل أن يجد شيئاً لضالته، ويشرع في قراءة سرد خطّي، يبتدئ من قرار (العبدي) الرحيل إلى الحجاز، مروراً عبر قرى ومداشر ومدن عربية وإفريقية مختلفة ومتعددة العادات والأديان والأعراق، قبل أن يعود إلى المغرب بعد مضي ثلاثة عقود على رحيله، لكن هذا المستهلك الجمالي لن يتخلص في هذه المرحلة، أيضاً، من روح العلم

التي تطبق على مسار تلقيه، إذ يجاهه بكم كبير من الهوامش والإحالات على المراجع والمصادر التي استأنس بها المحقق، كما يلفى تبعاً معمانياً يشرح المفردات التراثية وترجمة مختصرة للأعلام الواقعية الواردة في هذه الرحلة، ناهيما عن التواريخ الدقيقة للحروب والمعارك والأوبئة التي ابتليت بها الأمة العربية والإسلامية في المغرب ومصر والحجاز. أي بالجملة كأن القارئ يقرأ كتاباً محققاً يفقده لذة استغوار الممكي والتماهي معه.

كما أن الخلفيّة الإنسانية للرواية تشكل أبرز معالم المفهومية في (تغريبة العبد)، فدافع الترحال عند (العبدي)، بطل الرواية، كان الرغبة في العودة إلى الينابيع الأولى للإسلام حتى يظفر بجواب ينهي هوا جسه الكثيرة التي أججها تردي أوضاع الأمة الإسلامية ووهنها في مقابل استقواء الغرب وغلبته في القرن التاسع عشر على الخصوص، وبإيعاز من الغادة الفاتنة المتخفية التي حفزته على الرحالة ورافقته، رمزاً، في كل مراحل تغريبيته، لكن قرار تدوين مشاهداته كما فعل (ابن بطوطة) و(الحسن الوزان)، جعل من تغريبيته، أي العبد، تقوم بمسح أنثropolجي للقرى والمدن التي زارها، وهي بدورها عملية تقوم على المنهجية العلمية من ملاحظة وتفكير ومقارنة والخلوص إلى نتائج وأحكام حول سلوك المجموعات البشرية في تلك الأماكن، كوصفه لوضعية النساء في قبيلة (تاسا تاكورات) وطبيعة الأعمال التي يقمن بهن، ومصادقة الرجال للنساء في مدينة (جيبي) على مقربة من (تبكتو)، وظهور العوام والراقصات بشكل علني في شوارع القاهرة وحاراتها بعد غزو نابليون بونابرت دلالةً على التحول في المواقف الاجتماعية في القطر المصري، فضلاً عن توصيفه لأنشطة التجارية التي يمارسها الرجال في القبائل الإفريقية والعربية والمعمار الأثري خاصة منه الفرعوني في مصر. وبالتالي، تظل الرواية ضمن تأثير إبستيمولوجي أكثر منه تخيلي وتعمق انتماءها للخطاب المفهومي.

ومن الأمور المثيرة في الرواية احتفاؤها بالتاريخ، خاصة ما يتعلق منه بالدول العربية، إذ يلجم الحبيبي إلى مماثلة مقصودة بين رحلة العبدى وبين الهجمة الكولونiale على الأقطار العربية المختلفة، لذلك لم يكن عجياً أن يكون خروج العبدى من مدينة فاس باعتبارها منطلقاً لرحلته الطويلة متزامناً مع معركة تطاوين أو طوان، أي سنة (1860م) يقول (ولا أعلم إن كان من نوادر الشؤم أو حسن الطالع أن يكون خروجي مقروراً بسقوط تطاوين في يد الإسبان) ص 35. وقبل هذا الحدث الجلل، سقوط الجزائر، والاتفاق على استسلام بعض الإمارات العربية (الشارقة، عجمان...) للضباط الإنجليز دون مقاومة. وقد كان وصول العبدى الحجاز متزامناً مع توقيع معاهدات تسلم شؤونها للإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس إذ ذاك، وكأن تغريبته كانت هروباً من هذا التاريخ وإليه في الوقت نفسه، كترتيب قدرى لا محيد عنه، ولعله من اللافت ذلك التشابه الدال بين فشل رهانات العبدى وبين رهانات الأمة جميعها، فالعبدى لم يستطع تحقيق أي من الأهداف التي رسمها، فلا هو ظفر بما يريده من هجرته إلى الحجاز من جمع أسباب الحكم والإجابة عن ذلك السؤال الحارق الذي كان يئرقه (هل يصلح أولنا آخرنا؟ وهل لنا بعد السقطة قيام ونهوض؟ أم أنها مؤبدة إلى يوم يبعثون؟) ص 210. ولا هو امتلك الغادة الفتنة التي سحرته وأرقته. السؤال المتعلق والغادة الفتنة ظلاً وهما أو ظلاً يظهر ويختفي لكنهما لم يصيرا واقعاً ملموساً أو فعلاً يغير مجرى التاريخ كما حلم العبدى به ذات شباب. وحدها تلك الظلال والأحلام تهاوت وأشارقت الشمس من جهة الغرب، إنجلترا وفرنسا والبرتغال.

وتبقى أهم إشرارات رواية (تغريبة العبدى) تناولها قضية العلاقة مع الآخر في مرحلة تاريخية حرجة هي القرن التاسع عشر حيث المد الكولونيالي بلغ أوجه، وحيث التصور الغالب يقول بضرورة الحذر من الآخر الذي يسعى إلى استعمار البلاد العربية واستغلال ثرواتها، لكن العبدى ينظر إلى الأمر من زاوية مغايرة، إذ يرجع حال التردى التي عليه الأمة العربية والإسلامية وتقديم

القوى الغربية إلى توفر شروط التقدم عندهم وانعدامها عندها، ويرى أن القطيعة مع الآخر عبر تحرير التعامل معه ومع منتجاته هي تخوف لا مبرر له إن لم تكن تكاسلا وخمولا، يقول العبدى (كثرة التحرير طريق للخمول والجمود والتقاعس، فكل أمر عجزنا عن مجابته حرمناه ومنعنا الناس عنه) ص 68. وهو رأي طليعى من فقيه متخرج من جامع القرويين المحافظ، وإن انتقاد العبدى لشيوخ التحرير لكل شيء سدا للذرائع لا يعني أنه غافل عن استراتيجيات الاستعمار في اقتحام المناطق التي يخطط للسيطرة عليها، وهو ما يظهر في علاقته بالفرنسي المسيحي (دانىال) الذي أنقذ حياة العبدى من موت محقق بعد ضياع القافلة التي خرج معها، حيث لم يطمئن إلى أعمال التطبيب والمساعدة البالغة الكرم للزنجو في إحدى القبائل، إذ لم ير في تلك الأعمال، بالرغم من احترامه لعلمه وتفانيه، إلا مقدمة للسيطرة عليها عبر التعرف العياني الأقرب.

## بورتريهات تشكيلية

تحفل الرواية برسم البورتريهات المرتبطة بموضوعات الصحراء وال عمران والسلوکات التي تصدر عن الأفراد في القبائل الإفريقية، وهي بورتريهات تحوز كثيراً من الواقعية كما ينطوي بها التاريخ. وقد اعتمد الحبيبي، في ذلك، على رسومات المستشرقين الذين رافقوا الاستعمار أو قاموا برحلات منفردة إلى المناطق العربية، ومن اللوحات التي استسعفها عبدالرحيم الحبيبي لوحة بعنوان (قافلة في الصحراء) للفنان الاستشرافي "تيودور فرير" التي تؤرخ للحظات الوصول إلى الواحات وضفاف الأنهر، وأخرى بعنوان (معركة إيسلي) للفنان "هوارس فيري" تخلد انتصار الجيش الفرنسي على المغاربة بتصوير جنود مغاربة فارين من المعركة، ولوحتين للفنان "جون فريديرييك لويس" الأولى تحت عنوان (توقف في الصحراء) تظهر جمالية الصحراء وسحرها، والثانية

تدور حول موضوعة المرأة (الحرير) تصور سيدة أرستقراطية تخدمها وصيفاتها... وتکاد كل صورة يرسمها عبدالرحيم الحبشي لإحدى الموضوعات المذكورة تحيل في الهوامش على لوحة لأحد المستشرقين في تناغم مطرد مرماه تأکيد واقعية الصورة ومطابقتها لرجعتها. وذلك يعلن، أول ما يعلن، عن الجهد البخيي الجبار الذي بذله الروائي، والذي قد لا يروق ذلك القارئ الجمالي الباحث عن متعة التخييل.

وإذن فرواية (تغريبة العبد المنشور بولد الحمرية) تعمق ضمن إطار النص المفهومي وتبعد عن النص التخييلي، بحيث تتمظهر الكتابة كفعل واعٍ، وحيث المفاهيم تتأثر ضمن نسق مرتبط بعلم التحقيق أو علم التاريخ، أو يحاول الحكي أن يكون مطابقاً لرجعته. قد يتعلق الأمر، هنا، بمحاولة تجريبية تنفتح، تناصياً، على الخطاب اللوغوسي متمايزاً، في ذلك، عن التجارب الروائية التي استساغت خطابات تخيلية أخرى كالشعر مثلاً، لكنها، أيضاً، محاولة قد تفقد القارئ متعة التفكير الشخصي والتأنويل الذاتي، و يجعل من النص الروائي منغلقاً تتعاظم فيها قوة الكاتب الذي يقول كل شيء ويحدد كل شيء بما فيها طبيعة التلقى.

# (القوس والفراشة)<sup>1</sup>

## شعرنة الألم والفضاء

يظل الشاعر، مهما شغفته أحاجيس إبداعية مختلفة، ممسوساً بالرغبة في شعرنة العالم نكایة في البشاشة التي تخترق تجوهره، ولأن الشعر قد لا يسعفه، بسبب من كثافته اللغوية، في تناول القضايا الإشكالية سواء كانت سياسية أم ثقافية أم أيديولوجية كما في المقوله السارترية التي أعفت الشعراء من الالتزام، أي من تفكيرك تلك القضايا بالضرورة. فإن الرواية تشكل، في الغالب، ملاذه الأوكد الذي يسعفه في تشيد كونه التخييلي الممتد الذي يُضمن رؤياه الخاصة إزاءها، أي القضايا الإشكالية، لكن دون أن يكف عن أن يستظل بجناح الشعر الوارف. وهذا، يقيناً، ديدن كثير من الشعراء الذين قاموا بهجرة جماعية نحو الرواية، ولن يكون عجيباً، وبالتالي، أن يكون محمد الأشعري الشاعر والوزير السابق والمناضل اليساري، والذي راكم عشر أضمومات شعرية، أحد أهم النازحين إلى (ملحمة البورجوازية)، وهي الرحلة التي كانت مظفرة بتتويجه روایته الثانية (القوس والفراشة) بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لسنة 2011 مناصفة مع الروائية السعودية رجاء عام.

## أصل الكارثة

تسعى روایة (القوس والفراشة) إلى إحداث كاترسيس مشابه لما أسسه أرسطو، عبر تفريغ فائض الألم في قصة يوسف الفرسيني الذي هو مناضل

---

- 1 - محمد الأشعري: القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط. 2، 2011.

يساري فاجأه القدر بأن يكون ابنه ياسين أصولياً متطرفاً، إذ يتلقى فجأة رسالة تتضمن نعيًا له وتخبره بموته في أفغانستان بعد أن كان الوالد مطمئناً إلى كون ابنه الوحيد يدرس بأحد المدارس العليا للهندسة بفرنسا. إنها مفارقة مدمرة تهز كيان المرء من جذوره وتلقي به في أتون الشك والخوف والخراب النفسي التام، خاصة مع غياب وجود أية إملاحات تنذر بهذه الكارثة.

إن حدث موت ياسين بهذا الشكل الدرامي والمخييف هو الذي سيؤدي لاحقاً إلى طلاق يوسف الفرسيري من زوجته بهية مهدي حينما طلبت من يوسف الدخول في مغامرة الإنجاب مرة أخرى ورفضه للفكرة قطعياً. وبالتالي كان فقدان الابن ذريعة لتنهار المؤسسة الأسرية الواهنة برمتها. ولأن السارد مشغوف بتنزيل أقصى ما يمكن من صنوف الألم على شخصه فإنه يذكر بانتحار ديوتيميا والدة يوسف الفرسيري في مرتفع بهدوء وأناه قاتلين وفي يوم جميل قبته في الصيد رفقة والده محمد الفرسيري، مما جعل يوسف دائم الشك في كون والده ذي الأصول الريفية قتل والدته في جريمة محكمة لم يكشفها أحد. وهكذا ظلت العلاقة بينهما هشة وملتبسة وقائمة على العداوة فترة طويلة من الزمن. ولقد سبق ليوسف الفرسيري أن كان يساريًّا متطرفاً وجذرياً في إحدى التنظيمات بألمانيا قبل أن ينظم لحزب يساري معتدل، لكنه لم يستنسخ أن ينجب أصولياً متطرفاً، يتساءل (لماذا يدفعني في الهوة التي وقفت على شفيرها طوال حياتي؟). ثم متى حصل ذلك، متى نبتت هذه البذرة المسمومة؟ قبل أن يولد؟ أو بعد ذلك؟ أيام كان طفلاً أو مراهقاً، هل كان يلعب بيدين مضرجين ولم نكن نرى ذلك؟) ص 17. إنها لعنة فجائحة حاقت آل الفرسيري، ويوسف على وجه الخصوص الذي كان قد فقد حاسة الشم أيضاً، بعد أن كان يستطيع بوساطتها أن يحمس نوع العطر الذي تستعمله المرأة، مثلاً، ونوع الأطعمة التي تناولتها قبل الخروج.

تضيق الحياة، إذن، بيوسف الفرسيري وتشتد سورتها عليه، وحده الخيال يعيد ترتيب ما انفلت فجأة من بين يديه، لذلك كانت إعادة ياسين إلى الحياة عبر تخيل حوارات معه وسيلة يوسف الفرسيري ليتحرر من ثقل الأسئلة اللانهائية التي تطبق عليه يقول السارد (بمجرد ما قتل ياسين أصبح الطفل الأبدي الذي أحمله وأعيش به كل تفاصيل حياتي، فقد تحول إلى كائن يلازمني) ص77، وهذه العودة التخييلية لياسين هي التي جعلت حياة يوسف أكثر استقراراً بالقياس إلى ما بعد كارثة تفجير نفسه في أفغانستان، وصار معها يوسف الفرسيري بأحد أقمة ياسين وشمه بعمق أمراً جعله يستعيد حاسة الشم، ليستطيع التمييز بين الروائح وبين الأشياء ضرورة، بعد أن كان العالم برائحة واحدة، بشكل واحد، وببرؤية واحدة مشكولة بالخراب التام.

## شعرنة الألم

إن الحياة ورطة حقيقة لا يمكن الهروب منها كما يردد محمد الفرسيري، دائماً، كلما قابل ابنه يوسف، لذلك كان من الضروري أن يتسامي آل الفرسيري على الألم والخراب المحدق بهم، فمحمد الفرسيري الجد الذي استطاع أن يبني، في وقت وجيز من عودته من ألمانيا، إمبراطوريته الخاصة في منطقة وليلي وبومندرة، بعد أن اشتري دورها ومحطة الوقود الوحيدة بها فضلاً عن معاصر الزيتون، واستمتع بإذلال (شرفاء) المنطقة وتصيرهم خدماً عنده، قبل أن تتهاوى إمبراطوريته بشكل صاعق بعد هجوم آفة الجرب على المدينة وإفلاس فندقه ليفقد ممتلكاته وحتى عينيه بعد أن كان فقد زوجته ديوبتاما. فإنه تمكن من تقويض كل ذلك عبر فعلين ساخرين لكنهما لا يخلوان من شاعرية، الأول ادعاؤه سرقة تمثال باخوس الذي اختفى من مدخل مدينة وليلي، ودفنه في باحة أحد المساجد مستشرفاً ذهول علماء الآثار بعد أن

يصعبوا بفارقها وجود تمثال إله الخمر الروماني في باحة مسجد المسلمين. والثاني إرساله نسخة من ديوان بعنوان (المراحي) للألماني هانس رودر جد زوجته ديوتينا، والذي كان أسيراً عند الفرنسيين وعمل في وليلي، للنشر في إحدى دور النشر الألمانية بعد أن أضاف إليه قصیدتين من إنتاجه، الأولى بعنوان (ديوتينا) والثانية سماها (جوبا الثاني). ولعل محمد الفرسيري بهذا الصنيع الرومانسي يستدرك ما فاته من علاقته بزوجته المنتحرة ديوتينا التي كانت علاقته بها مرصوصة بصرامة ومؤطرة بمسافات دقيقة. أما جوبا الثاني فهو بلا شك تعبير عن عميق رابطته بوليلي وتاريخها التي جعله إخلاصه لها يعمل دليلاً سياحياً بها، حتى بعد فقدان ثروته وبصره، دليلاً سياحياً أعمى يتحسس ذلك التاريخ بيديه ليصعد إلى روحه، فتنتطلق الحكايات التي لا تنتهي. ومحمد الفرسيري نفسه استطاع أن يعيش في سلام روحي بعد أن تخلص من التصور الضيق لمسألة الهوية، التي تجعل الريفي يكره (الشريف الإدريسي) حين كان يعتبر الكراهية بينهما (ضرورية للصحة النفسية والبدنية) ص 72. إذ لم تكن الكراهية، في حقيقتها، سوى قبح لحروب بمكائد لا نهاية وبخساراة مزدوجة نتيجتها إذلال الشرفاء وإسقاط إمبراطورية الفرسيري في النهاية. ورهان الرواية من خلال قصة محمد الفرسيري يتمثل في نقد الصراع المبني على الانتقام العرقي الذي يجعل النفس تتزود بنزعة تدميرية خطيرة على المسلمين الروحي والاجتماعي.

في مقابل الجد محمد الفرسيري يكون الحفيد ياسين الفرسيري أشد صناع الألم في الرواية، لأن آثاره كانت قاتلة، إذ قوشت كلية العلاقة الواهنة بين والده يوسف الفرسيري ووالدته بهية مهدي، وأدخلت يوسف الفرسيري في دوامة من الشك في كل شيء، بالنظر إلى أن مقتله في أفغانستان كان أكثر الاحتمالات استبعاداً، فكان له الواقع الأخطر، لذا كانت عودته التخييلية في صورة الطفل الذي يرافق والده فيما بعد انهيار مؤسسة الزواج إحدى مظاهر الرغبة في التخفف من بشاعة رحيله واستعادة ما كان ينبغي أن تصير عليه

الأمور تناسباً مع أحلام يوسف الفرسيري الشاعر والكاتب الصحفي الذي يغدو على قرائه أسبوعياً سلسلة من المقالات الرومانسية والتأملية المعونة (برسائل إلى حبيبي). ومن هنا يمكن القول إن ياسين، في هذه الصورة الجديدة، ليس إلا يوسف الفرسيري نفسه جامعاً بين حدس الطفل الذي تناه وبين تجربة المناضل اليساري وثقافته. لكن لا يعني ذلك أن ياسين لم تكن له في طفولته الحقيقة أحلام فيها كثير من الجنون الضروري، فلقد كان يحلم بوضع قوس كبير من الفولاذ على ضفتي مصب نهر أبي رقراق (قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين) ص 99. ياسين، هذا الحالُ الذي كان مستعداً دائماً، للسخرية من النقاشات السياسية والتبرم منها والراغب في شعرنة فضاء يصل بين مدتيتي سلا والرباط اللتين ظل النهر فاصلاً بينهما والطالب الذي يدرس بأرقى المدارس الفرنسية، قتل نفسه، ببساطة، في بلد بعيد مخلفاً كثيراً من الدمار. وليس من تفسير لهذا التحول الرهيب غير نظرة يوسف الفرسيري للأمور التي تلقفها عنه ياسين، إذ كانت حاملاً بالقدر الذي جعلها قاصرة على تفسير الواقع، بله تغييره، لذلك كان مجندو ياسين يملكون مشروعًا جاهزاً للتغيير أقنעה، بيسراً، وجعله ينفذ، بسرعة، مخططهم ليصل نعيه دون جسده.

إن الصراع، هنا، هو بين نسقيين فكريين متعارضين، الأول يساري معتدل جرّب التطرف قبلًا ممثلاً في يوسف الفرسيري والثاني أصولي متطرف متجسد في ابنه ياسين والجماعة التي جندهه (للجهاد) في أفغانستان، وهو صراع ينتصر فيه الثاني بقدرته على الإقناع بجدوى مشروعه وينهزم فيها الأول، لكنها هزيمة أولية وحسب، وخسارة معركة في حرب طويلة، لأن رهان الرواية يقوم، أساساً، على اعتبار الفكر اليساري، بعده نقهـ، مدخلاً رئيساً للإصلاح وتحقيق السلم الاجتماعي. لذلك نرى كيف أن الفرسيري الذي آمن بالفكر اليساري قدم حياته، في قفلة الرواية، قرباناً لأرواح بريئة كانت ستتعرض لتفجير انتحاري من عصام ابن صديقه المحامي (إبراهيم الخياطـ) بالتبني والذي، للمفارقة، يشبه ياسين في مسار حياته، فقد كان عصام مولعاً بالحياة

وبالموسيقى قبل أن يختفي طويلاً، ويقرر أن يفجر نفسه في مراكش، ليجد هو يوسف الفرسيري بمحض الصدفة ويضممه بين ذراعيه (وفي تلك اللحظة، يقول السارد، التي انفصلنا فيها عن الأرض استدار الشخص بكامله نحوه، فرأيت بلمح البصر خلف اللحية الكثة والنظرة الحادة وجه عصام، مروعياً كما لم يكن أبداً في حياته، كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة في ذويها الهائل) ص 322. إنها نهاية مؤلمة ليساري حالم وشاب مضطرب ومفتون لا يخفف من هولها غير نظرة الندم الأخيرة التي تنطق بها عيناً عصام.

## القوس في مواجهة الفراشة

إن حياة يوسف الفرسيري لم تكن ذات إيقاع وحيد ورتب، ولكنها تعرضت لهزات كثيرة جعلته يراجع أفكاره وموافقه، بما في ذلك انتماؤه إلى اليسار، إذ تحول من الانتماء إلى منظمة يسارية متطرفة إلى حزب يساري معتدل، وعاش حياة عادية قبل أن يهزها حدث مقتل ياسين. لكن يوسف الفرسيري ليس الوحيد في الرواية الذي يمثل اليسار، بل إن هناك صديقيه إبراهيم الخياطي المحامي الذي دافع عنه أيام القبض عليه إبان الحملة ضد اليسار في السبعينيات، وهو المعروف بمثليته التي فكر يوسف في كتابة رواية عنها، قبل أن يتراجع ظناً منه أنه لن يسجل إلا حياة صديقه الواقعية فقط، وأحمد مجد المحامي الدهيحة والمقرب من السلطة، وأماليك أيضاً مجموعة عقارية تستفيد من ريع الدولة وكرمها، وصاحب عمارة الفراشة التي بناها بشكلها المستفز الذي يشبه فراشة نكایة في حمرة مراكش التي تحيل على ماضيها الصحراوي العميق. ولنا أن نتخيل كيف ليساري سبق له أن دافع عن حقوق البروليتاريا أن يقبض ثم نضاله من ريع الدولة ويصبح من الباطرونات التي تتشعب علاقاتها ومشاريعها ولا تخلو حياتها

من مناورات تسحق منافسيها بطرق شرعية وغير شرعية. إن أحمد مجد يجسد انكسار اليسار قاماً مثل كسر يده اليسرى في اعتداء عليه من قبل أحد المتنفذين الذين أرادوا إجباره على بيع داره العتيقة بمراش.

وإذن، فليست الفراشة، في جوهرها، غير علامة إشارية تضمن الحد الذي وصل إليه بعض اليساريين من تحالف مع السلطة ومع لوببيات المال والعقارات، يصل حد أن تكون الفراشة تتويجاً لهذه العلاقة غير المفهومة، حيث تحتوي فضلاً عن المطاعم والbars شققاً فارهة وأسطورية، تحتوي إحداها التي تعود لصانع عطور معروف تمثّل باخوس الشهير الذي سرق من مدخل مدينة وليلي على مرأى من الكل، دون أن يحرك ذلك ساكناً في السلطة أو الناس الذي شاهدوه. إن الفراشة تمثل تجبر المال والسلطة في اتحادهما، وهي إعلان عن قتل الأمل المتدفع الذي كان ياسين يحمل به، ولو تجسد في قوس يحمل دلالة عميقة هي منافحة لإعدام الخيال الذي صار ديدناً للمتنفذين وأصحاب المصالح الكبيرة. ولعله من المؤسف أن المعركة بين القوس والفراشة لم تكن متكافئة، لذلك ترك الحالون بالقوس كل فيهم الشعري وأمالهم وتعلقهم بالحياة ليصفوا حسابهم مع المتخفين حول صناع الفراشات القاتلة، عبر الموت الذي ليس إلا نتيجة منطقية لإعدام الخيال، إعدام الحياة والأمل يقيناً.

## على سبيل البداية

قد تعتبر (القوس والفراشة) رواية في محاكمة اليسار بالغرب وتقييم تجربته من قبل مناضل يساري ووزير سابق في حكومتي التناوب هو الكاتب الفعليّ (محمد الأشعري)، الذي اجهد في ذكر

بعض التفاصيل التي تحاول أن تطابق بين محمد الأشعري ويوسف الفرساوي (العلاقة بمنطقة بومnderة، ممارسة العمل الحزبي في اليسار، الكتابة الصحفية، الاعتقال السياسي...)، لكنّا فضلنا، أعلاه، أن نقرأ هذا العمل بالفصل الممكّن بينهما، فيوسف الفرساوي، السادس غالباً في الرواية، يبقى شخصية ورقية لها موقفها الثقافي النصي المستقل، مهما بدا من استغراق لأحداث واقعية ومطابقة ممكّنة مع محمد الأشعري، ففي النهاية يحاول الكاتب، دائمًا، أن يوهمنا بمطابقة الواقع متسلحاً بقوّة الإقناع، وهذا نحن أيضًا ندعى تصدّيق هذه الكذبة (التخييلية) ما دامت تعلن عن موقف ثقافيّ نصيّ دالّ.

# (في هنا)<sup>1</sup> طالب الرفاعي

## نقد بنية الخطاب وسلطة المؤسسة

إن الحديث عن صوغ العام الروائي ينبع، عند القراء وبعض من النقاد والباحثين، نحو سؤال السيري سواء كان ذاتياً أم غيرياً. إذ في ظن الكثير منهم، وقد لا يجانب رأيهم الصواب، أن الروائي يستجلب أحداث الحكاية في أعماله الروائية من حياته ومن حيوات أناس عاشرهم أو قرأ عنهم. وهو، بذلك، يستقطع عوالمه من الواقع في الأغلب، قبل أن يعمد إلى خلق واقع تركيبى ندعوه "تخيلياً" تثميناً لمشابهته الواقع وتمسكاً بإمكانية تتحققه أو على الأقل أن يسقطه القارئ المفترض على بعض من حلقات عالمه أو عوالم الآخرين. وإننا نعتقد أن هذه المشابهة لها أثرها الواضح على الحظوة التي تتمتع بها الرواية الآن، والتي تتضمن إمكانية أن تتجاوز مع المسلسلات التليفزيونية والأفلام السينمائية التي تشتراك معها في هذه الخاصية وفي الجماهيرية أيضاً.

وإن القارئ روایة (في هنا) للقاص والروائي الكويتي طالب الرفاعي، الصادرة عن دار الشروق المصرية سنة 2014، سيجد نفسه في عمق السؤال الإجنساني، إذ إن طالب الرفاعي يحضر باسمه الحقيقي وبالأسماء الحقيقية لأفراد من عائلته الصغيرة، مما ينفرز عنه الحكم على العمل بكونه سيرة ذاتية وغيرية، أيضاً، بالنظر إلى سرد حياة كوثر وعلاقتها بمشاري اللذين دخلا في علاقة حب معقدة يتداخل فيها العاطفي بالطائفي وبالسعى الأنثوي للتحرر من سلطوية المجتمع الذكوري. وإن كانت السيرة الذاتية تتحقق من خلال شروط كان حددها فيليب لوجون في كتابه (السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي من

---

<sup>1</sup> طالب، الرفاعي. في هنا، دار الشروق، مصر، ط 1، 2014.

ترجمة عمر حلي) والمتضمنة في تعريفه الدارج بأنها (حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، بصفة خاصة) ص 22. فإنه علينا أن نمتحن وجود هذه الشروط في رواية (في الهنا) لإضاءة المشكلة الإجتماعية.

## اللعبة الإجتماعية

يستثمر طالب الرفاعي في نصه (في الهنا) تقنيات سردية تجريبية قصد خلق الغموض المحبب في تلقي عمله، ولعل حضوره بالاسم الصريح بوصفه سارداً وذات فاعلة في النص، إضافة إلى أفراد من عائلته الصغيرة، وخصوصاً زوجته السيدة شروق وابنته فرح وفادية، لما يخلق الانطباع بأن النص هو سيرة ذاتية تحكي حلقات من حياته، لكن التدقيق في هذا الحضور قد ينبه على طابع المخاتلة السردية. إذ ما يحضر هو موقف ورؤية خاصة وليس السيرة الحياتية التي يفترض فيها أن تغطي مراحل متعاقبة من حياته، فأكثر ما يمكن أن يعرفه القارئ هو أسماء أفراد عائلته، وهذا الحضور الاحتفالي في أغلبه وإنساني أيضاً، وهو في حال السيدة شروق أشبه بمحاولة اعتذار عن زمن طويل من غمط الحق واعتراف بتقصير مستوجب في حال كاتب جلّ وقته بين القراءة والكتابة. تقول السيدة شروق عن زوجها الروائي طالب أثناء حديثها مع كوثر (هو يتحسس أكثر حين يكون في كتابة رواية جديدة) ص 68. فطلاق الكتابة وما تستدعيه من صمت واستغراق في نحت عالم خاص لا يكون دون ضحايا وشظايا، فمثلاًما تنقبض نفس الكاتب / الصائغ وتضيق روحه عن كل شيء، فإن الوصل بالعالم الواقعي ينضم أو على الأقل يصير في حدوده الدنيا. وهي ضريبة أن ترتبط سيدة، عن علم، بكاتب يتوزع روحه قليل من الواقع وكثير من خيال. ومن أشكال الحضور الاحتفالي للسيدة شروق ربطها بجوانب إنسانية صرف في الرواية، فهي داعمة كوثر، الشخصية التخييلية غالباً، في محنتها، والمهتمة

بزوجها والصابرة على حالات اضطرام الكتابة في روحه، وقد تكون موضوعاً مشتركاً أثناء الحوار بين طالب وكوثر.

أما بالنسبة إلى طالب نفسه، فإن موافقه وعلاقاته بالناس وبالكتابة هي موضوع السرد، يقول (يوم بدأت السير على درب الكتابة المغربي، في مجلات وصحف جامعة الكويت في منتصف السبعينيات، كنت طالباً في كلية الهندسة والبترول، وقتها منيت النفس بأحلام كثيرة... وبعدما يزيد على العقود الثلاثة، لم أقل منها إلا الخلاص.. الكتابة الآن هي خلاص روحي) ص 43. ولعل مفتاح قراءة قول السارد هنا هي تقنية الحذف التي تدل عليها عبارة (وبعد ما يزيد على العقود الثلاثة) التي توظف عادة في سياق القفز سردياً على مراحل هي أقل أهمية من وجهة نظر السارد. فالأهم، هنا، هي الكتابة بين مرحلتين، لحظة الاختيار للحظة الخلاص. وإذا، فلن تكون التفاصيل الحياتية الأخرى بذات الحظوظة التي للكتابة. ولكي تنقض عنك بعض الشك أيتها القارئ الكريم، فإني أدعوك إلى التأمل في توهם السارد "طالب" حضور والدته الراحلة، إذ تجد أن الحوار بينهما انصب على موضوع الكتابة نفسه، فهي تنهئه على تأسيس الملتقى الثقافي وتخبره أنها على علم بمشروعه الروائي الجديد، وهي السيدة الأممية التي توفيت سنة 2006. ولنـَ هنا كيف أن استحضار الوالدة كان بأحداث لا تناسب تكوينها الثقافي، مما يسفر عن نتيجة منطقية مؤداها أن الأمر يتعلق بإسقاط ملتمنياته الخاصة على الوالدة الراحلة. ولكن كل أمانـٍ طالب كانت أن تتجاوب الوالدة معه في شؤون الكتابة، خلاصـِه اليقيني.

ثم إن المكان نفسه ليس إلا فضاء للكتابة. وهو نفسه الذي يحيل عليه عنوان الرواية (في الهنا) الذي هو فضاء مغلق ومفتوح في الوقت نفسه، فهو مغلق من جهة كونه مكتباً صغيراً قد يكون مستجلاً للألم الظاهر والروح (منذ 2009 وأنا ممزروع في هنـٍي. البعض يردد في غرف المجلس الوطني الغارقة في سوالـَها: طالب الرفاعي مجـَمـَد) ص 42. ومفتوح بسبب قدرته على استجلاب

الإلهام والخيال بالقدر نفسه، (فهنا كتبت مجموعة "الكرسي"، وهنا أعدت تصحيح ونشر روايتي الأولى "ظل الشمس" بطبعتها الثانية، وهنا أوشك أن أنهى من كتابة روايتي الجديدة) ص172. وإن الخيال هو آلية الكاتب لتحقيق خلاصه من قيد الواقع ومحاولات القسر التي يحاول المتحكمون فيه إخضاع المبدع له. والشغف بالمكان في الرواية هو شغف بالكتابه نفسها، فهي التي تمنحه هذه الأفضلية التي تجعله عنواناً للرواية برمتها، ولو قمت الإشارة إليه باسم الإشارة على افتتاحه بالرغم مما يظهر من تقييد وحد توهم به (ال) التعريفية.

ولو حاولنا امتحان التجنيس النصي ضمن معيار المطابقة الذي أشار إليه فيليب لوجون، والذي يجعل من الروائي الحقيقي بطلاً وسارداً وكاتباً في الوقت نفسه، فإنه سيتبين لنا أن المطابقة هي نفسها ضرب من المخاتلة الإيجنasiّة، فالحالات التي يكون طالب نفسه السارد والذات هي حالات قليلة ولا تأخذ بجماع الزمن النصي المنذور بقوة لكوثر بوصفها الساردة والذات الرئيسة المكتسحة لمساحة النص وزمنه. بل إن كثيراً من حضور طالب نفسه يكون بسبب من ذكر كوثر له، تقول (حين زرت بيته عموماً طالب لم أجده، وبعد أن أنهيت لعببي مع الصغيرة فادية، خرجت للجلوس في الصالة مع شروق) ص67، وفي هذا المقطع تظهر العلاقات بين الشخص كاماً لو أنها طبيعية، ولكن التأمل الأعمق في شخصية كوثر سيجد أنها شخصية مغرقة في التخييل بعكس باقي أفراد عائلة طالب الذين يعلم بوجودهم الواقعي. وإن العمل الروائي هنا يحدث قصداً هذا اللبس بين السيري وبين التخييلي استناداً إلى مبدأ المشابهة الذي يستعين به الروائي قصد استدماج قارئه في عالمه وقويه بصدقية الأحداث والشخصيات.

إن كل المشاريات أعلى دالة على منطق التجريب الواسم لبنيّة الرواية والقائم على التداخل القصدي بين السيري والتخييلي. إذ تضفي الجوانب

السيرية على الرواية طابعاً صدقياً، لكنه لا يخلو من استقصاد تمثيل مواقف معينة لهم العلاقات الإنسانية خاصة ما يتصل منها بثقافة الاعتراف والوصول الإنساني الرفيع. وإن شئنا التدقيق فإن السيرة، في سياقنا، هي سيرة الكتابة ذاتها. ولعله لهذا السبب نلقي ذلك الاستثمار الأوسع لتقنية الميّتا-سرد، إذ كل الأحداث المتصلة بالوجود الواقعي للروائي طالب الرفاعي هي، في الحقيقة، محاولة لإزاحة شخصية ورقية / تخيلية هي كوثر إلى حيز الواقع العيني. لكننا في النهاية سنكون إزاء رواية بما يجعل العناصر المرجعية الموجودة مندمجة في فضاء التخييل العام، مادام أن جميع الشخصوص تتحرك ضمن الزمن التخييلي / النصي.

## بنية الانكسار

إن الانكسار يكاد يكون بنية واسمة لرواية (في الهنا)، والذي من أشكاله تكسير البنية الخطية والتواضعات السردية التي أسستها الرواية الكلاسيكية سواء تعلق الأمر بتدخل أزمنة السرد، أم بالتدخل بين المرجعي والتخييلي، أم الرهان على الميّتا-سرد، كما أسلفنا، أو على الشخصوص نفسها التي يطالها الانكسار الأقصى، وبالأخص الشخصوص التخييلية، أي ما خلا طالب الرفاعي وعائلته، الذين كانوا بمثابة الشاهد على معاناة كوثر ومشاري في علاقتهم الملتبسة والتي لا تقل إلغازاً عن المخاتلة الإيجناسية للرواية.

وينبغي، أيضاً، الإشارة إلى كون السارد وظيف، بدهاء مستحب، تقنية الميّتا-سرد. إذ يشير في الفصل الافتتاحي إلى إلحاح فكرة الرواية عليه تزامناً مع سماع مقطع موسيقي من فن (السامري)، يقول "لحظة خطرت لي الرواية قفز اللحن إلى رأسي" ص.8. أي إن الفقرات التي تسبق تسليم السرد لكوثر هي وحدها فسحة الكاتب / السارد لسرد

قصته مع الكتابة أو عذل بعض رواد طريقها الذين أحدثوا بعض الخدوش في الروح والقلب، قبل أن ينتقل إلى بنية الانكسار الكبري التي تمثلها كوثر. ولعل وجه الدهاء في تخلي السارد الناظم عن مساحة السرد الكبري لكتابه يتبدي في قدرتها وجراءتها على فضح الأنماط الثقافية المستحكمة في الحيوانات. تلك التي تزيد من اتساع الخرق وامتداد الشرخ. وقد كانت لتناسب لو بقى السارد نفسه هو المتحكم المباشر في مسار السرد، لكن هذا الأمر لا يعني تخليه عن سلطته كلية في توجيه الحكاية، إذ يلمس القارئ الناول أن خيوط السرد لا بد من أن تعود، في النهاية، إليه.

إن هامش الحرية الكبير الذي تتمتع به كوثر بوصفها ساردة من درجة ثانية، ومعنى ذلك سرد حكايتها الخاصة، جعلها تفضح مواضع الكسر وتُفصح عن أسبابه. ولعل نسق الذكورية الواسع للمجتمعات العربية أهم هذه الأسباب التي تمنع سيدة من حرية اختيار مستقبلها وشريك حياتها، فالدالة كوثر وحتى والدتها القومي الليبرالي وقفوا بصراحتهم تحت طائلة النبذ والإقصاء إن هي استمرت في مشروع زواجهما من مشاري المتزوج سلفاً وله عائلة أخرى. لكن زواج مشاري ليس هو السبب الرئيسي في هذا النبذ، وإنما انتقامه إلى طائفة غير طائفة كوثر، فهي شيعية وهو سني، وهذا عامل جداري يجعل من العاطفة أو الاختيار مسائل في حكم اللاغية. والطائفية، هنا، تتغذى من النزعة الذكورية، فوفاة والد كوثر جعلها تحت طائلة عمها (باقر) الذي أصبح شبهه مسؤول عنها، وتستنجد به والدتها كلما وجدت أنها تحاول الخروج عن النسق المرسوم لها.

إن النبذ هو أحد العلل التي تؤدي إلى الكسر، لكنّ انهزام المثقف الطليعي والليبرالي أمام جبروت النسق الثقافي الذي ينتمي إليه،

لهو مما يزيد من الألم ويعمقه، وكان هذا حال والد كوثر، الرجل المثقف والليبرالي المتخرج من الجامعة الأمريكية في بيروت، والذي دافع في شبابه عن زواج اخته الشيعية من زميلها الشاب السنّي أمام رفض والده حتى نجح في ذلك. " وبعد ثلاثين سنة حين فاتحت أبي في مطلع 2010 أن رجلاً ينوي التقدّم إلى": ((يا مرحب)). عبر شيء من البشر وجهه، وسألني: ((من الذي سيأخذ حبيبة قلبي؟)), ولكي لا أطيل عليه، أفصحت قائلة: ((رجل سنّي)), فجأة تقدّر ماء وجه أبي. شعرت به يتحاشى النظر إلى ص57. إن الحوار الذي دار بين كوثر والدها يكشف الأثر الذي يمارسه النسق الثقافي على الأفكار المتحركة، فهو، أي النسق، راسخ وله سدنة كثُر، وهو محميّ بأعراف وتواضعات ظاهرة ومضمرة، وفوق ذلك يتسلّح بسلطته الممتدّة في الزّمن الذي يحرك مياهاً كثيرة ويراهن على ضعف المواقف المرتبطة بالضعف الإنساني المقرّون بإخفاقات أحلام التغيير التي تضيق حتّى تخفي، فيصبح مناهضو النسق الثقافي المعيب أكثر الناس دفاعاً عنه، وطبعاً لا بدّ من أن يوجدوا التبريرات الملائمة لتبدل المبادئ والأحلام، وفي الحقيقة لتبرير الفشل.

إن كوثر الراغبة في الاستقلال وفي ممارسة حق الاختيار تتحرّش بمؤسسة ثقافية راسخة ومتّجّبة. وهي تعني خطورتها، ورغم ذلك تتحداها بالرغم مما يعتريها من خوف ضروري من الفشل في هذه المواجهة غير المتكافئة. ولكي نفهم مصدر هذا التحدّي، فإننا، لزاماً، ينبغي أن نعود إلى طفولتها التي ارتبطت بالكتاب حين كانت قريبة جداً من والدها المثقف المتنور وصديق الكتاب الذين كانت تناقشهما. ولعل اختلاطها بهم جعل كثيراً من صفات "الذكورية" تتربّس في شخصيتها. والذكورية، هنا، هي الصفة السحرية التي تمنّح الفرد في المجتمعات العربية حرية كبيرة ومساحة محترمة للاختيار بل حتى

التحكم في مصائر من يعايشهم. لكن الأب الذي كان سبباً في هذا الفكر المتحرر نسبياً أراد، بعد فوات، أن يجعلها تلعب، كما أخواتها، دور الأنثى المرسوم في النسق الثقافي.

وبالرغم مما قد يمس بعض القراء من تعاطف مع كوثر في معركتها ضد المؤسسة في جانبها التحكمي، فإنه قد يلمس بعض الأنانية التي هي نسق ثقافي ناسخ، يسحق ما دون الأننا ولا يعترف به، ومنه إصرارها على الزواج من رجل مرتبط بزوجة وأبناء في إطار مؤسسة هادئة ومسالمة، ولكنها تسعى إلى تفكيك هذه المؤسسة وخلق شرخ فيها إرضاء لشهوة الأننا في التملك والاستفراد بشخص ما. وكوثر لا تنكر أنها كانت البادئة في إغراء مشاري، وأنها من حاول أن يكدر جلسته العائلية مع زوجته حينما التقتهما صدفة في أحد المطاعم الشهيرة، وأنها اشترطت عليه تطليق زوجته للزواج بها مع تعليقات تشيد بتلذذها الغريزي بما تفعل. ولكن ممارستها حرفيتها واختيارها لن تمر إلا على حساب أشخاص أبرياء.

وإنه إذا كان تحرش كوثر بالمؤسسة الثقافية، في جزء، منه يعد محموداً ومطلوباً لتحقيق بعض الإنصاف، فإنها هي نفسها مارست شكلًا من استبداد الذات حينما جعلت اختيارها مقروناً بتفكيك مؤسسة زواج أخرى، لم يكن لها أي دور في انكسارها. ولكنها عقيدة التدمير التي تسكن النفوس المكلومة حين تظفر بإمكان فعل ذلك، ولعله لهذا السبب يسكن كوثر الكثير من خوف الارقاء فيأتون هذا الزواج، ربماً إحساساً مضمراً بالكسر الأكبر المقابلة على فعله في حق مشاري وزوجته الأولى. ومنه نفهم لم توقف الزمن عند لحظة الصباح التي سبقت موعد زواجهما الذي من المفترض أن يتم بعدها بساعات قليلات، وهو الزمن الذي استرجعت فيه تفاصيل كثيرة من حياتها الملأى بالخوف والألم والخيبات، قبل أن تحاول ترميم كسرها بإحداث

كسور أخطر في أمكنة أخرى. وامثير أن السارد الناظم المركزي الذي من المفترض أنه طالب الرفاعي يسترجع سلطته السردية ويجعل قصة مشاري وكوثر مفتوحة على إمكانات مختلفة قد يكون التراجع عن إحداث الكسور هنا وهناك إحداها.

إن رواية (في الهنا) تجربة سردية مفعمة بمتعة التلقى التي تخلقها شعرية اللغة والالتباس المقصود بين السيри والتخييلي، لكنها أيضاً رواية بقصديات ثقافية مختلفة، ومنها نكؤها جرح تراجع الاعتبار الإنساني في العلاقات بين الناس، وبين الإشارة إلى تجبر المؤسسة الثقافية في استعبادها الأفراد وحظر حقهم في الاختيار، وبين علو مستوى الأنماط إلى درجة تبدل ظلماً بظلم وألمًا بآلام. إن الرواية محاولة للوقوف على أشكال الكسر التي تسببها الذوات والمؤسسات دون أدنى شعور بحجم الخسارة المحقق بالجميع.



(دواير الساحل)<sup>1</sup> لـ محمد غرناط

## أحلام المثقف الانهزامي

يبدو أن القاص والروائي والأكاديمي محمد غرناط لا يحفل في روايته (دواير الساحل) بالقضايا الوجودية والفلسفية الكبرى التي تغري عدداً كبيراً من كتاب الرواية العربية، منحازة، على خلاف توجههم، إلى محاولة القبض على مشاهد من اليومي الذي تراه أعيننا مألفوا ودونها قيمة تخيلية معتبرة، وهو بهذا الاختيار يرمي إلى ملامسة بعض المفارقات التي ينفرز عنها شرخ كبير يشطر الذات في علاقتها بالمؤسسات سواء جمعتها به علاقة سيكولوجية - عاطفية أو مهنية.

إن كريما التادلي هو الذات الرئيسة في رواية (دواير الساحل)، وهو أستاذ في معهد لتدريس اللغات والمعلومات، مثقف عاشق للكتب وارتياد المقاهي والحانات، ومحب كبير للوطن، رجل المبادئ كما ينعت نفسه دائماً، تلك التي أخلص لها ولل الوطن القاسي الذي يدبر أبسط أموره أناس كل منهم أن يعدموا، حفاظاً على كرامتهم ومصالحهم، مساعي التغيير الذي تضعه على سكة التطور والتقدم. إن كريما في حبكة الرواية غارق في لجة اليومي الذي يستلبه، لا يحلم بأكثر من تغيير ظروف العمل ومن زوجة تفهمه رغبته في استقلالية نسبية: أن يقرأ ويرتاد حاناته المفضلة، هذا مناط القراءة الجمالية التي ترشح أمامنا، ونحن ننصل إلى بوحه عن ظروفه وعلاقاته المهنية والأسرية، لكن دعونا نستغور، في هذه السطور، إفصاحات النص الثقافية التي قد لا يظهرها سطح النص.

---

1 محمد، غرناط. دواير الساحل. جذور للنشر، المغرب، 2006.

لا بد، إذًا، من أن نقف عند أحلام المثقف الصغيرة التي يمثلها كريم التادلي وامتحانها في ضوء المواقف التي تحدق به، فكريم الذي كان يرفض تجاوز الخرافة والعلم في المعهد الذي يعمل به، مقترباً على طلبه تجديد البرامج وتعديل طرق الاشتغال كانت نتيجته الطرد بعد أن استشرت حمى التجديد بين صفوف الطلبة وأصابت الراكد في عمل الإدارة وبعض زملائه الذين اعتبروا ذلك مؤامرة مبيتة في حقهم، هكذا تنقلب المفاهيم، بسهولة، من التغيير والتجديد والطليعية إلى المؤامرة والثورة والرغبة في إشاعة الفوضى؛ قال كريم للمعزوزي مدير المعهد حين اتهمه بتزعم ثورة تهدد معهده (الثورة الوحيدة التي أفكر فيها هي الوطن)<sup>1</sup>. والوطن، عند كريم، يتبدى مفرغاً من معانيه، إنه مجرد كلمات فائضة يحتاج بها ضد ضربات الناس والقدر، بالرغم مما قد يوهمنا به من صدقية، فخدمة الوطن حلم تماماً مثل الثورة التي تعتمل في دواخله، لكنها ثورة موجودة بالقوة، فقط، ولا يمكن أن تتحول إلى إنجاز يدفع إلى تغيير في المحيط، لذا كان سهلاً على المدير التخلص من كريم التادلي أمام انهزاميته وتضامن زملائه البارد وغير الفعال.

إن أحلام كريم التادلي في التغيير، وهو الممثل لفئة من المثقفين، تبقى أفكاراً معلقة، مadam غير قادر على أن يغير الذات ويتخذ قرارات صغيرة هي في حكم البدهيّ. ولنأخذ، مثلاً على ذلك، حق تسمية ولديه، ابتسام وطارق، اللذين سماهما صهره الحاج العياشي، إذ سكت عن تسمية ابنته الأولى، وعبر عن رغبته في إطلاق اسم ابنه الثاني على أحد أصدقائه المختفين، قبل أن يعترض الحاج العياشي بغضب جامح فيذعن له، وفي مقابل هذا الإذعان رفض كريم بشدة، السكن مع زوجته سلوى في الشقة الواسعة التي اقتناها لهما والدها الحاج العياشي. وإن كانت المبادئ لا تتجزأ فإن الرفض كان ينبغي أن يكون إزاء الموقفين معاً، لكن الأنّ، هنا، تقدم على ردود فعل غير معقلنة ولا ارتباط

لها بالمبادئ، بل فقط نوع من التعاظم الذي يظهر فحولة مهتزة تحاول أن تحتمل على الفشل في تدبير مؤسسة الأسرة.

سلوى زوجة كريم كانت واضحة معه، أخبرته عن تقرزها ممن يشرب، وسألته، بشكل مباشر، إن كان يفعل، لكنه كان تائها في عينيها، وكذب، حاول أن يغير حياته بعد ضغط مؤسسة الأسرة، لكنه فشل، فحول فشله إلى ثورة على زوجته سلوى التي يناكتها في كل شيء، فرد كل مأسية معها إلى سوء اختياره يقول لها (أقول إنني تزوجت امرأة أكون عبدا لها، وأنا لا أريد أن أكون عبدا لأحد)<sup>1</sup>. والحقيقة أن العبودية، هنا، هي لتبرير العجز عن التغيير، والثورة على سطوة العادات والطقوس التي لا يستطيع الفكاك منها، وإلا فإن الأولى كان الثورة على الحاج العيashi الذي صادر حقه في أن يسمى امتداده / طفليه.

وكريم المثقف يبدو انهزميا، قالت له زوجته سلوى (أنت ضحية لما قرأت)<sup>2</sup>. وهي جملة ثقافية تنكرأ جرحا غائرا في نفسيته، وتعلن عن الهوة السحرية بين أفكاره والواقع الذي لم يستطع قراءته بما يكفي من موضوعية وعمق، لذا كان من البدهي أن تنهار مؤسسة الزواج كما انهارت علاقته بالمعهد. إن ما يغيب عن كريم التادلي هو قراءته المغلوطة للمفاهيم. فالمبادئ، في جوهرها، عناد ورد فعل، بينما حبه للوطن هو تعلة للهروب من العجز عن التعامل مع الوضعيات المهنية والحياتية، قال لشفيقه السيدة التي التقها بعد انفصاله عن زوجته وعودتها هي من فرنسا (أنا رجل أحب وطني)<sup>3</sup>، والسياق كان الحديث عن فشلهمما العاطفي، وهو لم يكن سياقا مناسبا، مما يعني عببية الحديث عن حب الوطن الذي لا يعدو كونه لغة بدون عمق وامتداد يحولها إلى إنجاز، وكيف نأمل إنجازا مع اختصار الثورة والتغيير وخلخلة السائد في رفض اقتناء ملابس للنوم وعدم تغيير الملابس حتى وإن اتسخت؟، هذا هو كريم كما يقدم نفسه في الرواية.

---

1. نفسه، ص 38.

2. نفسه، ص 38.

3. نفسه، ص 7.

من معالم القراءة الحاملة للواقع عند كريم التادلي اتهامه بالسرقة بعد أن عمل مديرًا لمقهى الفروسدس التي يمتلكها الحاج إدريس أو قارون العربي أحد كبار الأعيان في قريته، إذ اكتشف أن مدخول الأسبوع قد سرق، شك في "المعلم حسون" الذي كان يفضل أن يوظف أحد أقاربه بدلاً عنه، قال له صديقه لزعر اللص المحترف بعد الواقعة، وما أغرب أن يصادق مثقف يحمل هم التغيير لصا ! : "أنت طيب منذ عرفتك، والوحيد الذي أطلعته على كل أسراري، لكن ما لا يعجبني فيك أنك تحلم كثيراً. أنت عارف وعاقل ولكن..."<sup>1</sup>. طيب وحام هما توصيفان يضمنان تورية ثقافية، وهما يخفيان المعنى الحقيقي أي إن كريماً ساذج ولا يمتلك آليات قراءة الناس الذين يتعاملون معه، بله مواجهتهم للذود عن نفسه وعن سمعته. وزوجة خاله استعملت معه الصيغة المواربة نفسها حينما قالت له رداً على اعترافه بأنه مغفل، في حال كان صديقه لزعر قد خدعه (لا، لكن قلبك الصافي يمنعك من معرفة بعض الأشياء حتى ولو كانت بسيطة مثل هذه)<sup>2</sup>.

كريم، إذا، يمثل المثقف الانهزامي، الحامل، الذي يزييف المفاهيم ليبرر عجزه عن التغيير، الغارق في التناقضات التي تحدث شرخاً غائراً في الذات الذي يصل إلى مؤسسة الأسرة والعلاقات المهنية فتنهاه، وحده الوطن يظل مغبوناً ومحزوناً حين يصير تعلة يتمسح بها الجميع. ما أيسر الكلمات ! ... ما أصعب الفعل !

## السارد المنحاز

قد تبدو القراءة أعلاه مقوّضة لما يتبدّل إلى ذهن القارئ حينما يقرأ (دواوين الساحل)؛ فلا شك أن إحساساً بالتعاطف يتواطئ كلما تقدم في كل قراءة صفحات الرواية، لكن هذا التعاطف الذي تحدثه القراءة المحلقة باعتبار

1 نفسه، ص 146.

2 نفسه، ص 156.

أثرها الجمالي الضروري هو من صنيع أن السارد في الرواية هو نفسه الذات الرئيسة أي كريم التادلي، وبالتالي فإن الأحداث تُحكى برؤيته الخاصة، وهي رؤية مصاحبة منحازة؛ لكونها مفعمة بوجهة نظره عن محیطه وعن الأحداث والشخصوص، لذلك كانت جملته (**أحب وطني، أنا رجل وفي مبادئي**) تطرد حتى دون أن يكون السياق موائماً للمقول، لكن تحري الأفعال الإجرائية لكريم أظهر أنه شخصية مجردة من قوة الاختيار، تلك التي لم يمارسها حين عجز عن مقاومة الرغبة في الشرب، وتسمية ولديه، وحتى حين كان عليه أن يختار بين العودة إلى زوجته سلوى أو الذهاب قدماً في علاقة جديدة مع شفيقة التي عرضت عليه أن يكون شريكاً لها في مشروعها: الحياني والمطهي.

إن كريماً يحكي للقارئ الأحداث ويخبره بما يريد، وهو في ذلك يفعّل اجتزاءات مقصودة لما قد يصنع تعاطفاً معه، بالرغم من أن حبكة الرواية تظهر حجم الفشل الذي يراكمه، ذلك الناجم عن انهزامية كبيرة. وإن أتيحت لنا إمكانية أن يكون السارد متنوعاً عبر السرد المتناوب، لكننا استخلصنا من أصوات سلوى، سعيد المعزوزي، شفيقة، لزعر... بشكل تفصيلي ما يؤكّد غياب القراءة الموضوعية وغياب مشروع حياتي واضح لدى كريم التادلي، وهي أمور نستقرئها من كلامهم بالرغم من أنها حقائق غلت بكثير من البلاغة النسقية التي تسمى السذاجة طيبة والفشل سوء حظ.

إن رواية (**دواير الساحل**) تضع اليد على انغراس المثقف في لجة الحياني الذي قد يفشل في تدبّره، فتظل آراءه الطبيعية مجرد شعارات ترفع من أجل إظهار تعالم يدفع نحو تقديس الذات وتحقيق حظوة لا تستحقها، ومنه، فإن إضفاء صفة المثقف على كريم نفسها تحتاج إلى إعادة نظر، ذلك أننا إذا أزلنا هذه الصفة ونظرنا إلى آليات تدبير حياته، نجدتها تفتقد إلى الرؤية الواضحة، فغالبية الصراعات التي دخلها كانت مع خصوم مزيفين (زوجته سلوى، مدير المعهد، المعلم حسون) مما لا ينفرز عن أية بطولة حقيقة، وتلك طبيعة الحروب الدونكشكوطية التي يدخلها كثير من مثقفينااليوم.



## القسم الرابع

# تجديد الأساق الفنية في مَحكي السّفر



# (كتاب الأيام)<sup>1</sup>

## مركزية التخييلي في محكي السفر

إن كتاب الأيام للباحث والروائي شعيب حليفي، ليس مجرد نص رحلي يروم، ضمن قصدية مسابقة، تسجيل انطباعات شخصية عن أفضية قادته انشغالات أكاديمية إليها، أو ضرب من استكشاف جغرافي بخلفية إنسانية على شاكلة الرحالة القديم؛ إنما هو سفر يخترق مسارب غير مطروقة صوب الخيال، نحو الروح.. وكلما امتدت الطريق نحوهما اتسعت الرؤى المتدافعـة، واندلـق في النفس الأثر الجميل للغة، لغة الطريق التي تشارف، بسبب من افتتاح أفـقها، على المدهش والغريب وامـتعـ، وكذا لزاماـ، العمـيق واللانهائي (فالطريق لا تكون طرـيقـاـ حتى تكون بلا نهاية وتـلكـ طـريقـيـ)، يقول حلـيفـيـ في مقتبـستـه الافتـاحـيةـ، المـوجهـةـ إلىـ والـدـهـ، الذي اختـارـ لهـ التـسمـيمـةـ التـراـثـيـةـ (بوـياـ) المنـغـرسـةـ فيـ العـمـقـ الـبـدوـيـ المـغـرـيـ الأـبـهـيـ، انـغـراسـ فيـ أـصـالـةـ العـاطـفـةـ أـيـضاـ. ولـأنـ الكـتابـةـ هيـ الطـرـيقـ، فـلاـ غـرـوـ أنـ يـسـتـسـلـمـ حلـيفـيـ، كـماـ هوـ شـأنـ الرـحالـةـ الـكـولـومـبيـ لوـيسـ كـارـدوـزاـ، لـانـفـجـارـ الفـكـرـ وـالـعـاطـفـةـ الـلـذـينـ تـحـتـويـهـماـ، أوـ تـفـتحـ أـفـقـهـماـ، الكـتابـةـ: فـأـنـ تـسـافـرـ يـعـنيـ أـنـ تـكـتبـ، أـنـ تـنـخـرـطـ فيـ مـسـاحـاتـ مـنـ التـخـيـلـ الـمـسـتـوـجـبـ، وـأـنـ تـتـعـمـقـ وـجـدـانـيـاـ فيـ الـأـمـكـنـةـ، وـتـنـصـتـ إـلـىـ خـفـقـانـ الرـوحـ التـارـيـخـيـ، إـلـىـ سـنـابـكـ الـخـيـولـ وـهـيـ تـرـسـمـ بـقـايـاـكـ، مـاهـيـتـكـ، وـلـأنـ الـبـحـثـ عـنـ الـمـاهـيـةـ هـوـ الـمـنـتـهـىـ الـأـوـكـدـ

---

1 شعيب، حليفي: كتاب الأيام (أسفار لا تخـشـيـ الخيـالـ)، منـشـورـاتـ القـلمـ المـغـرـبـ، مـطـبـعةـ دـارـ الـقـرـوـيـنـ، المـغـرـبـ- الدـارـالـبـيـضـاءـ، طـ1ـ، 2012ـ.

الذي يرمي إليه الرحالة فإن حليفي يتساءل في مقدمة الكتاب (عنن أكون خلف هذا النص. وقبله من أكون في تلك الرحلات) ص 7، وهي ماهية يتسرّب إليها، يقيناً، التخييل النفاذ، بكمال حركته، وروحه الوثابة والقلقة التي تفتّأ غير مستقرة، وغير معنية بإشارات المرجعيّ، أو سلطة الفضاء. وحليفي نفسه صار هنا ذاتاً سردية تتحلل من ذلك بعد المرجعيّ في أكثر من موضع، حين يستحيل سارداً تفضي به عيناه إلى عوالم مبهرة ودالة في آن. ذاتاً محلقة في الأمداء الممكنة، صانعة قوانينها الخاصة، حكيها الساخر، ذاتاً كما الأسفار لا تخشى الخيال. ومن ثم فكازبلانكا وتربيولي، والقاهرة، والشام، وقرطاجة، والمملكة العربية السعودية، هي امتدادات تخيلية لتلك الذات، أو صورتها الأخرى غير المطابقة؛ بل المتجانسة، والمحوّلة سرداً.

## المرجعيّ والتخييلي

لا تتضمن صورة الغلاف، أي إشارة أجناسية تساعد في تصنيف (كتاب الأيام) ضمن أفق كتابي بعينه، بيد أن انتخاب كلمة (كتاب) نفسها في العنوان، لمّا يعطي إمكانية القول إننا أمام نصوص، تتناسب بنيتها المتسبة والمنسجمة، من أجناس مختلفة، إنها بالأولى، كتابة حرفة مسافرة؛ لكنها تخضع، بقوة الأشياء، إلى مشترطات الكتابة الإبداعية حين تختلط ضمن أفق (النص الرحلي)، الذي يخصّصه العنوان الفرعوني (أسفار لا تخشى الخيال)، بما يعني ذلك، من انفتاح هذا النص على مسارات غير واقعية، وهو حكم يكرسه اعتراف شعيب حليفي نفسه حين يقول بأنه يكتب، ضمن هذا السياق، "رواية رحلية أو رحلات روائية" ص 8، وإنها لإشارة واضحة إلى الاندغام الحاصل للسيري- الذاتي بالتخيلي، في انسجام، يقوم على التناوب، الذي تنيره، في المتن، العناوين

الداخلية التي تحيل على المرجعي تارة، وعلى التخييلي تارة ثانية، وعلى التداخل بينهما تارة ثالثة.

يتجسد المرجعٌ في الأفضية المعروفة التي زارها الكاتب: تريبيولي، والقاهرة، والشام وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، بشوارعها وحاراتها، وفنادقها، التي أقام بها الكاتب، والمcafahي التي جلس فيها، فضلاً عن التواريخ الدقيقة بالأيام، والشهر، والسنة، وأسماء المرافقين من الوفد المغربي، المنشطة في الهوامش على يسار كل ورقة من أوراق الأفضية الخمسة، وأسماء النداء والمرافقين، والأصدقاء من الكتاب من أقطار عربية مختلفة، وسياق الندوة أو المهرجان أو الأيام الدراسية، التي دعي إليها. ناهينا عن الفضائيين المركزيين الذين تنطلق منها الرحلات (الشاوية، ثم كازابلانكا). والأحداث التاريخية، التي شهدتها كل مدينة من تلك المدن: سواء في سبب تسمية تريبيولي مثلاً. أو دور أحمد بن طولون وصلاح الدين الأيوبي، والعثمانيين، والحملة الفرنسية في عمارة القاهرة. أو تاريخ مدينة الرصافة وقلعة جعبر الشاميَّتين، أو في الحديث عن موقع مدينة الباحة، وجدة، والجناديرة، ومهرجانها ومدعويها. أو سرد جزء من تاريخ قابس، والقيروان التونسيتين... ويبدو أن المرجعٍ بأفضيته وتاريخها، وشخصه وأحاديثها، يتخذ موقعاً هاماً مشارياً بالمقارنة مع التخييلي، إنها جميعاً عناصر مؤثرة للمتخيل، ومقدمة له، إذ سرعان ما تنفك الذات من قيوده، لتحقق في أمدائها الخاصة، مستغلة تلك الأحداث، ومندمجة معها حدًّا التماهي. ولقد قام السرد في كتاب الأيام على تقنية خاصة تقوم على تأثير المحكي بأزمنة وأفضية مرئية، ثم ينتقل إلى التخييل الخالص، ثم يربك قارئه، حيث تصبح الذات المرجعية (شعب حليفي، الروائي والأكاديمي الذي يلبي دعوات المشاركة في ندوات ومهرجانات، ولجان تحكيم) ذاتاً تخيلية فيها كثير أثر من الواقع (علاقته بسيد

العزيز وسمدونة بطرابلس، قصته مع السلطان الغوري قنسوه في القاهرة، علاقته الوداجية بعليسا في قرطاج...).

يتمثل التخييل الخالص في الحكايات، التي رویت لشعيـب حـلـيفـيـ، كـما هو شـأنـ حـكـاـيـةـ القـاتـلـ والـعـابـدـ وـالـمـذـنـبـ، التي روـاهـاـ لـهـ الدـكـتـورـ سـعـيدـ يـقطـيـنـ فيـ رـحـلـتـهـ إـلـىـ طـرـابـلـسـ، وـهـيـ حـكـاـيـةـ شـعـبـيـةـ مـغـارـبـيـةـ تـحـكـيـ عنـ رـجـلـ يـعـانـيـ العـوزـ وـالـفـقـرـ، وـخـرـجـ فـجـأـةـ طـالـبـاـ مـلـاقـةـ اللـهـ لـيـسـأـلـهـ عـنـ مـصـيـرـهـ، لـيـجـدـ فـيـ طـرـيقـهـ رـجـلاـ قـتـلـ تـسـعـةـ وـتـسـعـينـ نـفـسـاـ، فـأـكـرـمـهـ، وـحـمـلـهـ أـمـانـةـ السـؤـالـ عـنـ مـصـيـرـهـ، وـالتـقـىـ بـعـدـهـ بـعـابـدـ يـعـبدـ اللـهـ عـمـراـ، وـيـنـزـلـ عـلـيـهـ طـعـامـاـ مـنـ السـمـاءـ، وـإـكـرـامـاـ وـقـرـىـ لـضـيـفـهـ سـيـنـزـلـهـ اللـهـ مـضـاعـفـاـ، لـكـنـ الـعـابـدـ سـيـتـذـوقـ مـنـهـ، وـسـيـحـمـلـ ضـيـفـهـ أـيـضاـ سـؤـالـاـ عـنـ مـدـىـ إـدـرـاكـهـ لـلـجـنـةـ بـعـمـلـهـ أـمـ لـاـ، ثـمـ يـجـدـ فـيـ النـهـاـيـةـ رـجـلاـ يـغـرسـ جـسـدـهـ فـيـ الرـمـالـ سـتـرـاـ لـعـرـيـهـ بـعـدـ أـنـ نـزـعـ اللـهـ مـنـهـ كـلـ مـلـبـسـ. وـحـينـ سـيـسـتـرـيـحـ الرـجـلـ سـيـنـزـلـ مـلـكـ، يـعـلـمـهـ بـمـصـيرـ الرـجـالـ ذـيـنـ سـأـلوـهـ، وـيـعـدـ بـجـوـابـ عـنـ سـؤـالـهـ الشـخـصـيـ، فـيـ طـرـيقـهـ لـلـعـودـ.. هـنـاـ تـنـتـهـيـ الـحـكـاـيـةـ، لـكـنـ شـعـيـبـ حـلـيفـيـ، الـذـيـ يـسـكـنـهـ التـخـيـلـ، سـيـفـكـرـ أـنـ لـوـ أـرـادـ إـعـادـةـ كـتـابـةـ هـذـهـ الـحـكـاـيـةـ، فـيـجـعـلـهـاـ ضـمـنـ بـرـنـامـجـ سـرـديـ مـغـايـرـ، بـمـقـدـمةـ يـعـرـفـ فـيـهـاـ الشـخـصـوـصـ (ذـوـاتـ الـحـالـةـ وـصـفـاتـهـ) قـبـلـ اـخـتـيـارـ نـهـاـيـةـ مـنـطـقـيـةـ (الـجـزـاءـ) مـنـسـجـمـةـ مـعـ الـوـضـعـيـاتـ الـبـدـئـيـةـ الـمـنـطـلـقـ مـنـهـاـ. وـهـذـاـ يـعـنـيـ أـنـ مـاـ يـلـتـقـطـهـ الكـاتـبـ، فـيـ سـفـرـتـهـ، يـتـحـولـ إـلـىـ مـشـرـوـعـ سـرـديـ، يـنـجزـ بـالـقـوـةـ فـقـطـ كـمـاـ فـيـ هـذـهـ الـحـالـ. أـوـ بـالـقـوـةـ وـبـالـفـعـلـ كـمـاـ هـيـ حـالـ، قـصـةـ الـوـلـيـةـ، الـتـيـ وـسـمـ قـصـتهاـ (بـبـرـوـقـ العـابـدـ فـيـ جـنـتـهاـ صـ42ـ)، وـالـمـنـفـرـةـ فـيـ وـاحـتـهـاـ، حـامـلـةـ أـعـلـامـ نـصـرـ جـنـودـهـ، ذـاتـ الـوـجـهـ النـورـانـيـ الـعـاشـقـ وـبـجـانـبـهـ جـمـيعـ عـنـاصـرـ الـطـقـوسـ الـاحـتـفـالـيـةـ فـيـ قـدـسـيـتـهـاـ الـغـائـرـةـ: بـخـورـ رـفـيـعـ، وـأـحـجـارـ الـكـحـلـ الـمـجـمـلـةـ الـعـيـونـ، وـالـتـيـ تـرـىـ بـهـاـ عـيـونـ حـبـيـبـهـاـ (الـسـمـرـانـيـ)، الـغـائـبـ بـعـدـ وـصـلـ هـادـرـ وـضـاجـ بـالـأـحـاسـيـسـ الـتـيـ أـسـكـرـتـ الـعـابـدـةـ

وخطفت فؤادها. وهذه القصة نسجها حليفي، بدافع من انبهاره بروعة تصميم فندق غابة النصر (ريكسوس) بطرابلس المشيد وسط غابة فسيحة، والعلاقة العشيقية التي كان شاهدا عليها، أيام المؤتمر الذي دعي إليه في طرابلس، بين سمدونة الفتاة الليبية ذات البشرة السمراء والمكلفة بمهمة ضمن اللجنة التنظيمية للمؤتمر، و "سيد العزيز" الشاب الليبي الذي التقاه شعيب حليفي ونديمه "علي العالمي".

إن التتبع الفاحص للخطاطة السردية في ورقتين (казابلانكا- تريبيولي/ ذهاب وإياب) و( غابة النصر: في طرابلس مرة أخرى)، يجعلنا نقف على أن ما قدمه السارد بكونه ينتمي إلى الواقعى والمرجعى، هو مخاتلة مقصودة، تلبّس على قارئها، ممن يتماهى مع التصديق بأن الأمر يتعلق في سياقنا بوصفية أمينة وآمنة، فإعادة ترتيب الأحداث، وفق بعض القرائن التي تقدمها الورقتان، كفيل بتأكيد فكرتنا حول مركزية التخييلي، ومنها الرسائل، التي تركها "سيد العزيز": الموجهة إلى "سمدونته"، والتي يقول في إحداها (سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقى فيه ولا تصدقه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتلها، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة) ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة)، ولقد علق حليفي على هذه الرسالة بأنها كتبت بعد رحلته الأولى، حين التقاه في مؤتمر السيميائيات، وبأن سيد العزيز اطلع على النص الرحلي (казابلانكا- تريبيولي/ ذهاب وإياب)، وبأن غالبية ما قاله في الرسالة دار بينهما في حوار سابق في مقهى (147)، وهي في نظرنا جميعا إشارات مخاتلة، إذ لا تعدو أن تكون جزءا من لعبة التخييل التي تتلبّس بالمرجعى، دليلنا على ذلك اعتراف السارد نفسه بأن المغربي عبدالسلام النادل بالمقهى، أنكر أن يكون قد رأى حليفي ورفيقه صحبة شخص

اسمه سيد العزيز، وأن سمدونة أو للا سمدونة هي في الحقيقة (ولية الله وصالحة من طرابلس ماتت منذ قرون) ص 24، وهي نفس الأوصاف التي كان يتحدث بها سيد العزيز عن سمدونته فهي (حديثه ولية من الولايات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان) ص 22. إنها نفسها السيدة العابدة في واحتها البعيدة، وسيد العزيز، لا شك (سيدنا السمراني). ولعلها حقاً لعبه متقدة النسج، تتواوح فيها المشاعر بألمها اللذىذ، كلما تحقق السفر في الزمن، إذ السيدة العابدة والولية الصالحة قدما، (سمدونة يقيناً) كانت الوالهة العاشقة، المنتظرة وصلاً أبداً، بينما في الحال التي وثقها، تخيلياً، السارد بالموازاة مع زيارته لطرابلس انقلب الألم العشقي الألذ ليسكن قلب (سيد العزيز أو سيدنا السمراني).

إن كشف المخاللات السردية، التي يستعين بها الكاتب (السارد)، لا شك تربك قارئاً اطمأن إلىأمانة النقل، غير منتبه إلى بعض الإشارات الدالة، خاصة منها تصريحه في مقدمة الكتاب إلى أن النصوص، التي وثقها بين دفتير كتابه الآني، كان يمكن أن تكون نصوصاً أخرى، لو أتيحت له فرصة كتابتها من جديد. وتتكرس هذه القصدية المتصرفة للتخييلي، والتي تعضد مركزيته قوله في ورقة (زمن القاهرة) راودتني نفسي، قبيل سفري ببضعة أيام، وخلال الأيام الثمانية، التي قضيتها بالقاهرة، بكتابه رواية قصيرة.. نص خيالي جداً بنسبية صفر في الألف من رائحة الواقع) ص 55. ويعني بهذا تخطيطه لكتابه رواية قصيرة عن رحلاته المختلفة، ولقد اعتمد حليفي على تقنية الميتا - سرد، حيث يصبح الحديث عن تخطيط الكتابة، والحديث المسبق عن منعرجاتها، وشخوصها، وأفعالهم الإجرائية جزءاً من السرد ذاته، ولقد قرر أن يقسم روايته القصيرة إلى جزئين: أحدهما يجري قبل ثلاثة عقود، والثاني في أيامنا. في الجزء الأول يحدد فضاء الحكي (جزيرة عبارة

عن جبل) وشخوصه (الحاكم الذي يسكن الجبل والعائلات الثلاث التي تسكن السفح، وهي عائلة السباعي الحمّال، وعلال السمسار التاجر، والفقير الطيب، والشيخ حمّان المطروب الشعبي)، وتقنية السرد (سرود دائري) تنتهي بكتابية قصيدة مدحية في الحاكم ينشدتها حمّان. وفي الجزء الثاني ينتقل السرد ليُتّبع على أبناء هذه العائلات، فخصص فصله الأول لعصمان الجبلاوي نجل علال السمسار الذي صار من رموز السلطة، وفصله الثاني لهمام أصغر أبناء السباعي، الذي صار ممثلاً مسرحيًا له مسرحان أحدهما يسلي به الحاكم في أعلى الجبل، والآخر يضحك به عامة الناس، أما فصله الثالث فخصصه لولاء الطيب نجل الفقيه الطيب الذي انضم إلى تنظيم ثوري، انتهى به إلى سجون الحاكم، ليعلن توبته وأوبته، ويصبح ممثلاً في إحدى مسارح السيد همام وكاتباً للحوار لديه. إن أهم ما يشير في الخطاب الميتا-السردي إشراك القارئ في تفاصيل التخطيط للكتابة، إشراكه حتى في ما يفكرون فيه الكاتب وهو ينسج حبكة عمله التخييلي، ولقد أعلن حليفي في هذا السياق، تذمره من كتابة هذه الرواية القصيرة التي تلح عليه وقت الفجر، مفكراً في تمزيق أوراقها جميعاً خاصة بعد استشعاره أن شخوص الجزء الثاني تخرج عن سلطته بعكس آبائهم، قبل أن يعدل عن الفكرة، ويترك للسرد حرية الامتداد، ولعل ذلك لا يعدو أن تلميحاً إلى ثورية الجيل الجديد، وتنصله من خنوع الآباء وجنوهم نحو الاستسلام والتخلّي عن مشاريع التغيير. والسارد، يطمئن قارئه بأن القصد (أن أحكي عن الجبل وما يقع فيه بشكل بريء...) لا أقصد من ورائه سوى تسلية مسافر، يجد نفسه وحيداً، فيكتب أي شيء دون أن يفكر فيما يعنيه...المتعة فقط ولا غيره) ص 87 و 88. لكنه توجيه مخاطل يفتح من طبع سارده. وإذا فغالبية الحكايات هي إشارات دالة على مرکزية التخييلي، الذي ينماز المرجعيّ في سلطته، ذلك أن المرجعيّ

عنصر مهيمن في النصوص الرحلية الكلاسية، لكنه ضمن هذه الكتابة ينزعه التخييلي بقوّة، ويزحرّه عن سلطته، بل ويصيّر جزءاً من آياته التي توهم بالواقعية، وتقنع القارئ أنه إزاء رحلة وصفية، وليس عملاً إبداعياً خالصاً.

## في البدء كانت الروح والرؤيا

لا يخلو الخطاب التخييلي، ممثلاً في حكاياته وفي الرواية القصيرة المفگر في كتابتها من سخرية من نظام الحكم الاستبدادي في الجزيرة، ومن تحول المناضلين إلى خدام تائبين، إضافة إلى التعریض أيضاً بتوزيع السلط في الجزيرة القائم على الحظ، الذي تجسده أوراق اليناصيب، التي اعتبرت حلاً (ديمقراطياً) للتوزيع العادل للسلط ومجابهة الشوار، ناهيّنا عن انتصار السارد للجيل الجديد وإيمانه بالقدرة على التغيير، والاستمرار حتى تحقيقه، لذلك، اتّخذ شخصية جديدة من الهاشم هي محمد الصاحب الوفية لمبادئها عكس الجيل الذي جسده ولاء الطيّب (أو الساذج إن أسانا القراءة). وقد يكون استضمّار هذه الرؤيا التي تخترق غالبية الحكايات المسرودة الجانب الأليم الذي يؤدي إليه، لزاماً، الانخراط في لجة المرجعيّ ذي السلطوية الماكرة، والذي يرغم الروح على التواري والنكوص، ويحرّمها من التوازن الضروري الذي تحيّا به، لكن الروح ضمن هذه الرحلات، تحقق، عبر التخييل، بغيتها في التحليق الحر، وفي الانفلات من قيوده. وسيّان تعلق الأمر باستحضار بهيّ لتلك الحال العشقية الهاדרة التي أرّقت الشاعر المصري كامل الشناوي تجاه نجاّة الصغيرة، وكانت سبباً في هلاكه بعد ذلك، والتي وثقها قصيّدته المكلومة والباذخة (لا تكذبي) التي غنتها إضافة إلى عبدالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، بـالموازاة مع سرد العلاقة بين

سيد العزيز وسمدونته في ورقتيه عن طرابلس. أو في الظهور المفاجئ لمريم المجدلية، القديسة الشهيرة وإحدى تلميذات المسيح المخلصات، أثناء حوار السارد مع إحدى جلسائه في رحلته إلى الشام. أو التأثير الإعصارى "السلافة" المختفية تحت أسماء عديدات (مزنة، تالة، نشوة، رامة، فاطم.. ص127)، أو سفر السارد إلى القاهرة، وبعدها إلى (دوار سيدى إبراهيم) نواحي كازابلانكا لكشف لغز (إسماعيل مول الكعبة) الذي وجد إشارات عنه في رسائل والده (سليمان الغزواني) الذى جمعته علاقة حب هادرة بحليمة بنت الهشى. أو ذلك التلويع الرقيق الذى جعل الذات الساردة تتاجى، بوجد آسر، الأميرة (عليسا) مؤسسة قرطاج وسiederها المخلدة فى دم زوجه المغدور (آشرباس) والذات الساردة. فإنَّ الروح تجد متسعًا للتحليق والسفر المديد نحو العمق بغية استكناه الخفي والمستضمِّن، نحو استكشاف هويتها المفترضة في الواقع، سفر، أيضًا، عبر اللغة السردية المُخيَّلة ذات الروافد التناصية المتنوعة: أدب الرسائل، والأغاني الشعبية المغاربية، والأغاني العصرية الشرقية، أشعار العرب القدامى والمحديثين، كنויות خطاب جزئية منسوجة بكثير من الحدق والفنية ضمن بنية خطابية كبرى هي النص الراحلِي الباذخ تخيليًا.



# (عين وجناح) السَّفَرُ الرَّامبُوِيُّ لِلشَّاعِرِ

الشعر. ... الرحلة الأبدية

لسببٍ ما لا يكتمل حد الشعر، بالنسبة إلى الكثرين، إلا بوصفه معادلاً للمغامرة التي تستشرف المختلف، بل ومناكفة كل ما يبدو منطقياً ومؤلفاً وآمناً. وقد لا تكون غضبة أفلاطون الشهيرة على الشعراء، الذين اجترؤوا على محاكاة الآلهة المقدسة، المثال الأوحد الذي يدعم هذا الافتراض. بل إن الشاعر الفرنسي المعروف آرثر رامبو (1854 - 1891) يصح أن يُتَخَذْ نموذجاً أوفى لصعلكة الشعراء وتمردهم الذي لا ضفاف له، فصاحب (فصل في الجحيم) الذي كتب روائعه وهو دون العشرين من العمر، سينطلق في رحلات مختلفة إلى أفضية خطرة تتوعّت بين أوروبا (السويد، هولندا، الدانمارك) وإفريقيا (الصومال، إثيوبيا). والشرق الأوسط (اليمن خاصة)، متحولاً عن نَظَم الإشارقات الشعرية الأخاذة إلى ركوب قارب المغامرة الثمل الذي أفضى به إلى ممارسة تجارة البن كما فعل في اليمن، أو الوساطة في بيع السلاح في إثيوبيا أو حتى الانغماس في المشروع الكولونيالي باعتباره جندياً في الجيشين الفرنسي والهولندي. وإذا كان آرثر رامبو مسكوناً ببوهيميته المفعمة بفائق الرفض والتمرد، فإن شاعراً ألمانياً مثل بيتر بول زاهل سيعيش تجربة السجن لمدة خمسة عشر عاماً في سجون ألمانيا الغربية مدفوعاً بأيديولوجيته اليسارية التي أدت به إلى حمل السلاح وإصابة شرطي أراد اعتقاله برصاصات غاضبة دفاعاً عن حریته المشروعة.<sup>1</sup>.

---

1 عن بيتر بول زاهل، يمكن العودة إلى بورتريه خاص عن الشاعر الألماني عنوانه: بيتر بول زاهل: التهمة فائق الحماسة لنعمة اسمها الحرية، ضمن كتاب (مضائق شعرية) لبنيعيسى بوحمالة، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدارالبيضاء، 2013، ص195.

من هذا الضوء يبدو أن الشعراء مشغوفون برفع الالاءات الغاضبة، فهم لا يأنسون لفضاء واحد مثلكم لا يحفلون بماهية يتيمة، وإن الشاعر العماني محمد الحارثي أحد الشعراء الجوالين القلائل، بله الرامبويين الذين اتخذوا من المغامرة عقيدة راسخة ومن التنقل وسيلة لإرواء الروح العطشى لحيوات يطبعها التنوع الخلاق. ولهذا السبب كان دخول مغامرة الرحالة طريقه المفتوح لحيازة أكبر قدر متاح من تلك الحيوانات ومشاركتها قراءه عبر فن (السرد) الذي لا يبدو بعيداً عن فن (الشعر)، ولقد ألمح عبدالفتاح كليطو إلى العلاقة السحرية بينهما في مقدمة كتابه (الأدب والغرابة) حيث يؤكد أن السرد يقوم على انتقال البطل والقارئ من فضائه الخاص إلى آخر غريب عنه، تماماً كما القصيدة التي "تحملك قراءتها إلى فضاء لغوياً مخالف لفضائك اليومي"<sup>١</sup>، وهذا يعني أن كلاً الفنين يشتراكان في إحداث الدهشة عبر الترحل المادي والرمزي للأشخاص والأفكار وحتى البنيات اللسانية، وليس الانتقال ذا المقصود التغريبي هو ما يجمع السرد بالشعر، بل إن كليهما لا يخلوان من الصدور عن "رؤيا" تختزل بخبرات روحية أو سيكولوجية أو وجودية، وإذا تكون هذه الرؤيا مكتنزة في البنيات المخاتلة للنصوص الشعرية فإنها في الخطاب السردي تكون أظهر وأوضح بسبب ما تتيحه خطية السرد من إمكانيات البوح التفصيلي، والرحالة إحدى أشكال السرد التي تسعف في الإعراب عن هذه الرؤيا؛ لأنها تمحن علاقة الذات بالمكان وبالأشخاص مما ينفرز عن تداعٍ ثر للأفكار والرؤى مادام الامتحان يترجم، في العمق، علاقة حميمهًّا وواقعية، بمعنى غير متخيلاً مع هذا الفضاء.

إننا، إذن، سنكون إزاء قراءة تجربة سردية مفعمة برؤيا صاحبها، لكن ينبغي التنويه إلى أننا، أيضاً، نقرأ لشاعر يكتب سرداً، وهذا معناه أن مراسه الشعري بوصفه تجربة روحية ورؤياوية سيكون جزءاً من بنية هذا السرد الذي

---

١ عبدالفتاح، كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص10.

لن يسلم من التداخل بين البنتين، أي بنية السرد وبنية الشعر، إنْ تضمناً حيث الشعر متلبساً لغة السرد أو استقلالاً حين تحلق المصيدة حرفة عبر جناح التخييل، ومن ثمّ سيكون التبئير على هذه العلاقة جزءاً من فاعلية هذه القراءة مع محاولة استغوار رؤيا النص الرحلي تجاه الأنماط الثقافية التي يمتصلها في طبقاته البعيدة أو تلك التي تأتي تصريحًا.

### (عين وجناح).... أو عتبة السفر الرؤياوي

لنا أن نعتبر عتبة العنوان الذي انتخبه محمد الحراثي مدرج انطلاق الرحلات، بل وعلامة على الطريق التي يقترح على قرائه السفر عبرها، ولعل الملفوظين الشعريين "عين" و"جناح" يعلنان عن وسيلة العبور من هذه الطريق، فالعين الجارحة هي أداة في الإبصار والرؤى، ووظيفتها الفيسيولوجية هي التفاعل مع الضوء الصادر عن الأشياء، لكن هذا التفاعل يختلف من شخص لآخر ومن زاوية رؤية لأخرى، فلسنا جميعاً نرى الأشياء من الزاوية نفسها، لذلك تختلف وجهات نظرنا حول الأشياء بحسب الزاوية التي نتخدّها وبحسب طبيعة تفاعل زاوية النظر مع شبكة ذهنية معقدة هي بمثابة براديغم مُوجّه يفضي إلى نوع معين من الأحكام. وفي سياقنا يبدو الشعر، بما هو رحلة لسانية وفكرية مساعها حياة الغريب والمختلف، هذا البراديغم الحاسم الذي نستطيع بواسطته تحديد زاوية النظر التي سيتخدّها السارد، وسيسعفنا، كذلك، في الانتقال من الرؤية البصرية المادية للأشياء إلى الرؤيا بما هي ترجمة لخبرة روحية وفلسفية وجمالية للأشياء نفسها، إنها عملية انتقال بسيطة من عين الإنسان العادي إلى عين الشاعر، أي من الرؤية إلى الرؤيا، إلا أن ما يميز الشاعر، هنا، هو مزاوجته بين تطريز المجاز وتركيب الرموز الشعرية وبين استساغ فعل السرد الخلاق، ولابد أن اختيار ملفوظ (جناح) معطوفاً على (عين)، هو محاولة ضمنية للإشارة إلى هذه التفاعل السحري بين الشعري

والسردي؛ لأن الجناح فضلاً عن كونه، في التحديد الفيسيولوجي والتقني، وسيلة في التحليق سواء تعلق الأمر بجناح الطائر أو الطائرة، فإنه في الاصطلاح الشعري يعني ما يبلغ درجات عالية من السفر التخييلي ومن تغريب الأشياء كما في تصيفنا لبعض النصوص الشعرية بأنها تقوم على خيال مَجْنَح، إضافة إلى أننا نستعمل في حديثنا اليومي (السردي) تعبير من مثل: على جناح السفر، أي على أهبة السفر أو مستعداً للانطلاق في سفارة صوب مكان ما.

إن هذه الدلالات الأولية التي يعرب عنها العنوان هي دلالات قصدية يعيها محمد الحارثي الشاعر والسارد، إلا أنها تظل معانٍ ودلالات عامة تومن إلى موضوع الكتاب غير أنها لا تفصح عن جنسه؛ لأن عنواناً شعرياً كعين وجناح، يصلح أن يتخذ لأضمومة شعرية مثلما يمكن أن يكون عنواناً لرواية، لكن العنوان الفرعي (رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي) يزيل لبس التحديد الإجناسي، متضافراً مع الإشارة الإشهارية التي وضعها الناشر في أعلى صفحة الغلاف (الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي) واسم السلسة التي صدر عنها الكتاب (سندياد الجديد)، فابن بطوطة والسندياد أيقونتان للرحلة، لكن العجيب الغريب، دائمًا، أن أحدهما رحالة تخيلي متضمن في كتاب الليلي والآخر واقعي ومرجعي من لحم ودم.

إن أول ما يلاحظه القارئ أن الأفضية التي يقترح الكتاب نقله إليها غير مستهلكة إعلامياً، لأن غالبيتها ينتمي إلى الهامش، وهو ما يعتبر إغراء إشهارياً يدفعه، أي القارئ، إلى محاولة استكشاف هذه العوالم التي تبدو "غربية" بالنسبة إليه، وإن كانت متعة الاستكشاف هي ما يعني هذا القارئ تحديداً في سياق الاستهلاك الجمالي، فإن هدف القراءة الثقافية هو استكشاف الأسواق الثقافية المستحکمة في علاقة الهامش بالمركز وما ينجم عن هذه العلاقة من أسئلة ثقافية حاسمة كسؤال الهوية والعنف وتداعيات محاولات القسر والقهر

التي يمارسها المركز على الهاشم، في تناغم مع محاولة ملامسة الخبرات الجمالية والروحية التي يحاول أن يعرضها محمد الحارثي في هذه الرحلات.

## براديغم الشعر في محكي (عين وجناح)

إن الافتراض الذي أوحى لنا به عنوان (عين وجناح) والذي مفاده ترسخ بنية الشعر وتزاوجها، على نحو خلائق، مع بنية السرد في محكي السفر هو افتراض تتأكد صدقته كلما توغلنا في متن هذا المحكي وقعّرنا نظرتنا تجاه نسقه الداخلي، ولعل أول ما يشد الانتباه هو حرص محمد الحارثي على تقديم كل رحلة من رحلاته بمقتبسة تكون، في الأغلب، عبارة عن مقاطع شعرية منتقاة بعناية، ومن تجليات هذه العناية انضاؤها، أي المقاطع، ضمن علاقة حيوية مع متن الرحلة أو بنيتها، فالرحلة الأولى (بين الأمريكتين: صيف في الجزر العذراء) تقدمها مقتبستان، الأولى مقطع شعرى للشاعر العراقي المقيم في الولايات المتحدة الأمريكية (سركون بولص) جاء فيه ( هنا بين الضحك والنحيب / والروك والبلوز والجاز / بينما الموت يجول في غابة الغرافيتى / حيث تقيم الفرائس احتفالاتها الليلية الصاخبة / ويلبس العبيد تيجان الملوك / يستأنف النيوترون السالب تحليقه / في كل مدار، ويكبر حجم المصيدة<sup>1</sup>)، وهي تعكس الأجواء الأمريكية المفعمة بالملفارقات:الأنمط الموسيقية المختزلة لثورة السود على عنصرية الأمريكي الأبيض، إعداد الضحية لطقوس موتها، العلم بالكمائن المحدقة وتسليم الأعناق لها طوعاً، مزيج من الضحك والنحيب، السعادة والكدر، العبودية والحرية...أما المقتبسة الثانية فهي مقطع شعرى للشاعر والكاتب المسرحي الكاريبي والحاائز على جائزة نobel للأداب (ديريك

---

1 محمد، الحارثي. عين وجناح: رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندرس والربع الخالي. دار السويدى للنشر التوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة سندباد الجديد، ط1، 2004، ص13.

والكوت) تقول (أفتح الخريطة/ توجد هنا جزر أكثر من جبات فاصلوليا/ في صفيحة معدنية، بمختلف الأحجام)، ولعله يقصد هنا جزر الكاريبي التي ينتمي إليها، بما فيها جزر الهند الغربية والجزر العذراء الواقعة بين أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية، وهي وجهة الشاعر محمد الحارثي. مما يجعل اختيار المقتبسين أبعد ما يكون عن الاعتباطية والعفوية، وهو ما يعده حديث الحارثي في نصه الرحلـي الأول إلى أمريكا عن لقائه، رفقة صديقه سعيد بالشاعر العراقي سركون بولص بنويورك، والذي أخذهما في جولة "على أهم مقاهي جيل المستينيات الأمريكي الغاضب شعرا ورؤيا"<sup>1</sup>، ناهينـا التكامل القصـدي بين دلالـات المقتبـسين نفسـهما، إذ الإشارة إلى فن الجاز في مقتبـسة سركون بولص، وهو فن أفروـ أمريكي أبدـعه زنوج أمريـكا كـنوع من الثـورة على أناقة موسيـقي البيـض وانتـظامـيتها، يتـواـءـمـ مع رؤـياـ والـكـوتـ الشـعـرـيةـ باعتـبارـهـ أحد زنوج أمريـكاـ، ولـقد سـبقـ لأـمارـتـياـ صـنـ المـفـكـرـ ذـيـ الأـصـوـلـ الـهـنـدـيـةـ آـنـ أوـمـاـ إـلـىـ الـانـتـماءـ الزـنـجـيـ لـدـيرـيكـ والـكـوتـ، مـورـداـ مـقـطـعاـ دـالـاـ مـنـ قـصـيدـتهـ (صـرـخـةـ بـعـيـدةـ عـنـ إـفـرـيقـيـاـ)ـ الـتـيـ تـنـكـأـ جـرـحـ المـفـارـقـةـ بـيـنـ تـأـثـيرـ جـذـورـهـ إـلـفـرـيقـيـةـ وـوـلـائـهـ لـلـغـةـ إـنـجـلـيزـيـةـ (أـنـاـ الـذـيـ لـعـنـتـ)...ـ الضـابـطـ السـكـرـ لـلـحـكـمـ الـبـرـيـطـانـيـ/ـ كـيـفـ أـخـتـارـ بـيـنـ إـفـرـيقـيـاـ هـذـهـ...ـ/ـ وـالـغـةـ إـنـجـلـيزـيـةـ الـتـيـ أـحـبـهاـ/ـ أـخـونـ كـلـيهـماـ أـمـ أـعـيدـ إـلـيـهـماـ مـاـ مـنـحـانـيـ/ـ كـيـفـ أـوـاجـهـ هـذـاـ الذـبـحـ وـأـكـونـ بـارـدـاـ<sup>2</sup>.

إن الذبح الذي يعنيه والكوت كـادـ لـظـاهـ يـصـيبـ غالـيـةـ الـأـمـرـيـكـيـنـ السـوـدـ الـذـيـ ذـاقـواـ آـلـامـ المـلـزـ العنـصـريـ وـأـهـوـالـهـ، وـقـبـلـ أنـ يـنـتـخـبـ الـأـمـرـيـكـيـوـنـ (أـوبـاماـ)ـ الـأـمـرـيـكـيـ الـأـسـوـدـ رـئـيـسـاـ لـهـمـ، كـانـ مـالـكـوـمـ إـيـكـسـ وـالـسـيـدـةـ رـوزـاـ بـارـكـسـ

---

1 نفسه، ص30.

2 أـمـارـتـياـ، صـنـ.ـ الـهـوـيـةـ وـالـعنـفـ:ـ وـهـمـ المـصـرـ الـحـتـميـ،ـ تـرـجـمـةـ سـحـرـ تـوـفـيقـ،ـ سـلـسلـةـ عـامـ المـعـرـفـةـ،ـ المـجـلـسـ الـوطـنـيـ لـلـثـقـافـةـ وـالـفنـونـ وـالـآـدـابــ الـكـويـتـ،ـ عـ352ـ،ـ يـوـنـيـوـ 2008ـ،ـ صـ50ـ.

ومارتن لوثر كينج وغيرهم كثير قد ضحوا من أجل هذا الحق. لكن الجرح وإن برأ تبقى آثاره شاهدة عليه ومحفزة للذاكرة لاسترجاعه.

على خلاف مقطعي سركون بولص وديريك والكوت الشعريين اللذين يحيلان على التاريخ الكولونيالي والعنصري الأليم، فإن الرحلة إلى زنجبار (أو بر الزنج) كانت أكثر حميمية؛ لأن المنطقة، في الأصل، كانت تابعة للحكم العماني عبر السلاطين البوسعيديين قبل أن تطيح بهم ثورة 1964، وتصير الجزيرة تابعة لتنزانيا، ومنه كان سفر محمد الحارثي إليها هو استعادة روحية لحيّز حميم من ذاكرته وطفولته التي كان فيها سماع اسم (زنجبار) معادلاً لدشاديس جديدة في العيد وقروش ماريا تيريزا، قبل أن تتحول الأمور بعد الثورة النفوذية العمانية (ليعيد التاريخ نفسه مقلوباً هذه المرة. طائرة البوينغ من مسقط إلى زنجبار معادلاً هوائياً للسفينة الشراعية القادمة من زنجبار).<sup>1</sup> إن هذه العلاقة مع فضاء يحمل تاريخاً عمانياً كان لا بد من أن تواكبها القصيدة لتمنحها ملحاً تحتاجه وتترجم ذبذباته عبر لغة الروح التي كانت قصيدة بدون عنوان تلخص، بلغة جميلة، حكايات الشيخ علي الشيقنة التي يحكيها، مع كل فتجان قهوة، لكل رواد مقهاه منذ ما يزيد عن ربع قرن. رحلته من عدن إلى مسقط، عمله طباخاً في سفن الإنجليز ثم كاتباً في ديوان الألطان الشرقيين بعد الثورة.... إن القصيدة تحاول أن تنقل إحساس المتعة التي تملكت محمد الحارثي بعد سماعه لقصص الشيخ علي لكنها، حتماً، متعة ناجمة عن الإحساس بالانتقام المشترك؛ لأن الشيخ علي زنجباري من أصل عُماني وهم صاروا أقلية بعد الثورة. ولقد كان أشد ما يعني محمد الحارثي البحث عن قبر الشاعر زنجباري / العماني الكلاسيكي أبي مسلم البهلاوي (1860-1920)، لكنه لم يعثر عليه ولم يجد أحداً يدلله عليه مما أصابه بخيبة أمل كبيرة.

---

1 نفسه، ص 35.

إن الحميمية التي اهتزت لها مشاعر محمد الحارثي وهو في زنجبار، امتدت في مكان آخر يكاد العرب والمسلمون جميعهم يتৎسررون على فقدانه وهو جنة الأندلس المضاءة، ولعل أقسى المفارقات أن أول محاولة لزيارتها انطلاقاً من التراب المغربي سنة 1994، جعلت محمد الحارثي يتعرض لاعتداء قوامه ضربتان إحداهما في الجبهة والأخرى في الرأس من شرطة الحدود الإسبانية التي ظنته مهاجراً سرياً، لكن لأن الفضاء حميم جداً، وعربي إسلامي جداً، فإن محمد الحارثي سيعاود زيارته سنة بعد الحادث على متن سفينة (ابن بطوطة)، ويا لدلالة اسمها الذي صار أيقونة مغربية لربما كانت دافع الحارثي لرحلاته المتعددة في العالم، والتي ظل الشعر يحفلها بجناحيه الوارفين، فما بالك لو كان تسكن المكان الآن روحًا ابن زيدون وولادة اللذين كانت أشعارهما تدفعان وجوده خلال مقامه في بنسيون المنصور بقرطبة، ولادة في كل مكان هناك (لكنما ولادة في القصر / والأهلون في المشى إلى غرناطة..) والورد في النهرين / والجسر المرفف في تعشيق الكوى / عصفورة طارت بغضن القلب<sup>1</sup>.

وليست العلاقة الحميمة بالفضاء، وحدها، ما حفز محمد الحارثي على الاستنجاد بالشعر، بل كانت الطبيعة وبساطة الناس عاملين إضافيين لترشح القصيدة وتتغرس في الصدر كنصل عشقي وهي الحال في تايلند، ولعل المقتبسة الشعرية للشاعر التيلاندي (إنجكارن) التي تقدمت الرحلة إلى هذه الدولة الآسيوية تلخص مرمى الرحلة وهدفها (ألف السماء / كي أقي نفسي وطأة القمر / وأكل النجوم مساء / علّها تحل محل الأرز)<sup>2</sup>، هذه قطعة رومانسية فريدة، لاشك، انفجرت من إحدى عيون الطبيعة التي تحف بالفضاء الذي ينتمي إليه الشاعر، وهو الفضاء الذي قال عنه محمد الحارثي "متخيل فيزيقي يفهمه الألمان والإسكندناف والفرنسيون هناك، وأحياناً بعض

---

1 نفسه، ص 151.

2 نفسه، ص 75.

الأمريكيين الذين أتت بهم الصدفة إلى جزيرة الأحلام (يقصد جزيرة ساموي)<sup>1</sup>. وقرب جزيرة ساموي وبالضبط في أختها الصغرى (كو بنغان) حيث تقام سهرة محفل القمر full Moon party أثناء اكتماله، أي القمر، بدأت أولى بوادر قصيدة (قميص الضاد) قبل أن يتمها محمد الحارثي في مساء اليوم ذاته وهذا مقطع منها (وها هما / في وردة ابتسامتين / تحت شمسية الظهيرة / يمسحان بقایا العسل بمنشفة / كثة الوبر كقصيدة هايکو، كقصيدة / هايکو على حافة المسبح / تنسى كاتبها المغمور...)<sup>2</sup>. ولا شك أن ثيمة القصيدة مستوحاة، بقوّة من الجو الهادئ نهاراً والصاخب بسبب الحفلات التي تقام ليلاً. إنه سحر الفضاء الذي يلهم روح الشاعر ويستفز قريحته لتشتعل شعراً، ولم يعكر صفو هذا السحر غير سمعاه لخبريين محزنین بالنسبة إلى شاعر عاشق: وفاة الليدي ديانا والشاعر نزار قباني، فلكان الشعر والعشق متلازمان وهو، أي الحارثي، في هذا الفضاء حتى لو تعلق الأمر بالفقدان الأقسى.

وإن الشعر لم يكن في كل الرحلات مترجمًا روحيًا لحالات فقد في رحلات محمد الحارثي، لكنه، أيضًا، كان جرعة أمل ترتاح لها الروح، خاصة لو واجهت فضاء عاتياً كرمال الربع الخالي المتحركة بعمان، والتي انغرزت فيها سيارة كانت تقله ورفاقه، وفي تلك الحمأة حيث مشاعر الخوف ورهبة الاضطراب كانت القرية تشير على الشاعر بوجود مَضَافة في مكان ما تبشر بالنجاة القرية (في النقطة الفاصلة بين أن تموت بأعجوبة / وتحيا في "أم الس溟يم" ورمالها المتحركة بأعجوبتين حالما في كفك باملاء، في كفك الأخرى بثلاثة أرباع الدنيا، إن نجوت بخشداشة - رايةٍ في عين صقر مقامر بزينة الحياة...)<sup>3</sup>. فالشعر هنا يكاد يعادل الحياة وهي مهددة في صحراء مخيفة كان عبورها مغامرة كبيرة وإنجازاً غير مسبوق حين قام به برتram توماس عام 1931، وبعدة

1 نفسة، ص 77.

2 نفسة، ص 84.

3 نفسة، ص 178.

بسنة واحدة الرحالة جون فيليبي وإن كان "الرحالة البريطاني ألفريد تسيجر هو الوحيد الذي استطاع اجتياز تلك البداء بشعراً وحب قل نظيرهما"<sup>1</sup>. ولنلامس في هذا التوصيف الذي يرمي إلى المفاضلة حضورَ الشعر أيضًا، إذ هو المحفز الأقوى والعامل الحاسم في انتخاب مكان السفر وهو الطريق التي تفضي إلى الخلاص.

استناداً إلى كل هذه المعطيات فإن الشعر، يقيناً، هو براديغم الرحلات وموجهها الأول، الشعر بمعناه الramaboy الذي ينشد حيازة المختلف مهما كان بعيداً ومجهولاً أو حتى خطراً، إن الرغبة في اكتشاف الغريب هي ما يعنيه في المقام الأول، ولقد كانت لروح الشعر الأثر البالغ على اللغة التي كتبت بها الرحلات، إذ التوصيف الملائم هو القول إنها لغة شعرية تترجم العلاقة الحميمة مع الفضاء، يقول عن زنجبار (هذه زنجبار عذبة ومالحة، ما عليك هو أن تفهمها قليلاً، كل ما عليك هو أن تكون زنجباريا، وأن تضحك عندما تبكي وتبكى عندما تضحك). هكذا تقول الحكمة القديمية<sup>2</sup>، اللغة، هنا، رشيقية خلقة بشاعر وبلحظة فارقة تنبئ عن حكمة هي مزيج من خبرة نفسية ومن فهم للتاريخ ومن عاطفة لا تني عن التدفق. وفي تایلند قال محمد الحراثي عن طبيعة جزيرة ساموي احتفاء بطبعتها / متخللها الفيزيقي (هذه القهوة سوداء إلى ما لا نهاية في الفنجان، وهذا البحر أزرق ملء عينيك، أزرق في القصيدة النائمة وفي الصورة الفوتوغرافية، تلك التي التققطتها عارية منتصف الليل)<sup>3</sup>. إن الانزيادات القوية في هذا المقطع لا تترك مجالاً للشك في أننا أما رحلات يحكمها سلطان الشعر بهيته وببوسمه الأخاذ.

## الرحلات بين الهاشم والمكرز

1 نفسه، ص 161

2 نفسه، ص 49

3 نفسه، ص 78

لا شك أن هناك موقفا ثقافيا ينفرز عن كل تلك الرحلات التي قام بها محمد الحارثي إلى أفضية تنتمي إلى قارات مختلفة، ولأن الاختيار موقف في حد ذاته، فإن الرحالة /الشاعر اتجه إلى الجزر العذراء بالكاريبى بدل أن يستقر في مدينة عالمية وأمؤلفة كنيويورك أو واشنطن وقصد الأندلس بدلًا من باريس ومدريد، انتصاراً منه للهامش الذي هو أقرب إلى روح الشاعر ومرجعيته، بل ويتقاسم معه تاريخ المعاناة والآلام نفسه، لذلك يحكي الحارثي في رحلته إلى الجزر العذراء عمّا حدث لرفيقه الطالب الأمريكي الأبيض (جون) أثناء سفرهما من جزيرة (سانت طوماس) إلى جزيرة (توروتولا)<sup>\*</sup> حينما تلقى صفعة على قفاه من مواطن كاريبي أسود لأنه وقف في طابور خاص بالسود، ورأى الحارثي أن تلك الصفعة هي (استفزاز عنصري مضاد لتاريخ البيض)<sup>1</sup>، وفي مقابل هذا التشدد مع البيض كان التسامح يطبع علاقة السود مع المنتسبين إلى بلدان مغبونة، وهو ما حدث مع الحارثي نفسه الذي رافق فتاة أمريكية سوداء إلى منزل عائلتها ثم إلى السينما، وحين أُقفل عائداً في منتصف الليل من أحد الشوارع التي يسكنها السود أوقفهما زعيم عصابة أمريكية تحترف ببيع الكوكايين محاولاً أن يجبرهما على شراء بضاعته حتى يخلي سبيلهما قبل أن ينقذهما ادعاؤه، أي الحارثي، أنه من فلسطين، وهي عالمة إنسانية كافية ليستحضر الرعيم أيقونات العالم الثالث ياسر عرفات ونيلسون مانديلا، فيوصي بهما أحد أتباعه خيراً ليحميهما حتى يصلا إلى مبتغاهم. لقد كان الانتماء إلى الهامش بما هو فضاء عانى من القهر العنصري أو الكولونيالي سبيلاً للتسامح في

\* جزيرة توروتولا تابعة للحكم البريطاني وجزيرة سانت طوماس تابعة للحكم الأمريكي، وكلاهما من الجزر العذراء، وسكانهما سود البشرة ويسمون West indies أو الهنود الغربيين، ويحكي الحارثي أنه تعرف على أحدهم فرفع شارة نيلسون مانديلا وياسر عرفات (عين وجناح) ص.17.

1 محمد، الحارثي: عين وجناح، مرجع مذكور، ص.22.

السلوك الذي يصير أكثر حميمية ويخلّى المنتمون إليه عن العدوانية التي تتغذى على تاريخ من القهر الذي مارسه المركز وتفنن فيه.

وفي المركز كثير من مظاهر امتهان كرامة الإنسان كلما اضطر مسافر للمرور عبر مطاراته، وهو ما سجله الحارثي أثناء سفره إلى أمريكا مروراً بمطار لندن (في لندن لم يترك الطاقم الأرضي لشركة الطيران "يو-تي-أي" سؤالاً على وجه الأرض لم يقذفوه في وجهي)<sup>1</sup>. ولقد ذكرنا، أعلاه، تلك الضربة التي تلقاها الحارثي من شرطة الحدود الإسبانية أثناء رغبته في زيارة الأندلس ظناً منها أنه مهاجر سري. وهي سلوكيات إما تحركها عنصرية راسخة تجاه العربي أو الأسود أو الخوف المرضي من الإرهاب العالمي لدى حكام الدول الكولونيالية سابقاً. وهذه السلوكيات التي تطبع المركز لا تجدها لدى الهامش المُطْمَئِنُ إلى صفاء تاريخه وسريرته ويعرف أنه أبعد أن يكون مطلوباً في رد فعل انتقامي. وهو ما لامسه الحارثي في زيارته لجزيرة كو-ساموي بتايلاند حيث سلاسة الاستقبال وبساطته بعيداً عن استنزاف كرامة الإنسان بمطارات نيويورك ولندن. وهذا يعني أن الحارثي يرى أن في الهامش متسعاً للمحبة والحياة مع التحرر من لعنة التقنية والسلوكيات المعقدة والمحسوبة التي تفرغ الإنسانية من معانيها وتسجنها في مجموعة من الإطارات والتحديات الضيقية التي تنظر بعين الشك لكل مختلف (وغيري). إذ الاختلاف، في هذه الحال، هو صنو الخطير ومدعاة للحذر والمراقبة، بدل أن يكون شيئاً ضرورياً لتحرر الحياة من نمطيتها القاتلة.

والهامش برغم طيبة أهله، في الأغلب، فإنه يواجه الاستغلال حين يكون ضحية الفقر والفاقة والوهن، ولقد أشار الحارثي، في غير ما موضع من رحلاته، إلى ما تتعرض له النساء الإفريقيات من استغلال جنسي من قبل السياح الأوروبيين خاصاً بالذكر منطقة ممباسا بكينيا، وحكي قصة تلك الأم الأرملة الفيتนามية التي عرضت عليه مداعبة ابنته سطحيًا مقابل حفنة من

الدولارات، وهو ما تعffer الشاعر عنه. فالهامش، هنا، يعني من غبن مزدوج: ضنك الحياة وقصوة متطلباتها وتسلط حكامه وتجبرهم الذين ينخرهم الفساد وتحركهم آلة قمع كل مثقف ثوري ومتناور كما حدث مع صاحب ذلك المطعم الذي اضطهدته السلطة والتقاليد الحارثي في فييتام قبل أن يريه مخبأه السري الذي يضمّن أحجاراً من ثقافات مختلفة يخفّيها عن الكل.

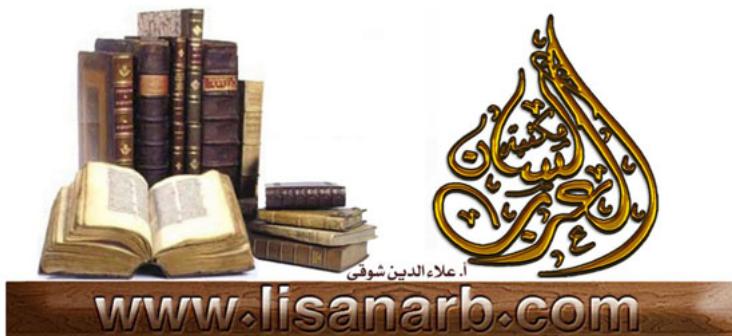
يرصد، إذن، محكي (عين وجناح) علاقة المركز بالهامش، لكن لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن مفهوم المركز هنا يعني أوروبا وأمريكا في جانبيهما الرسمي والإداري الموصوم سلباً في الغالب أثناء تعامله مع الآخرين خاصة مع ذوي الأصول الإفريقية والعربية، ولكن أيضاً الإنساني في هذا المركز الذي يضطلع به أفراد مختلفون، ولقد أشاد الحارثي بأستاذة الأمريكية فيليكس المكون في مجال علوم البحار الذي "كان مرحًا وودودًا ومحترماً من الكراهة والبغلة التي يتخذها الدكتور الجامعي سبلاً للهيبة"<sup>1</sup>. ولا شك أن هذه المقارنة، دون تعميمها، تضع اليد على الإعاقة التي تعرفها العلاقة بين الأستاذ والطالب في المدارس والجامعات العربية، والمحكومة، في الغالب، بعلاقة رأسية، يحددها الأستاذ، غالباً، ليضمن مسافات آمنة مع طلابه عبر الإكسسوارات وحتى القمع الذي يقتل الإبداع. وفي نيويورك الأيقونة الاقتصادية العالمية الجباره ورمز الرأسمالية الأمريكية يمكن أن تجد سحنات وأعراق وثقافات مختلفة، مما يجعلها مدينة عالمية تؤسس للألفة حين تجمع بين الثقافات والهويات المنصهرة فيها دون يجرها أحد على التخلّي عن أصولها. وهي الألفة التي تجعل عربياً مثل محمد الحارثي يجد، بسهولة، كثيراً من المشترين معه في الدم العربي والإبداعي.

---

1 عين وجناح، ص 19.

## خاتمة

لا يخلو محكي (عين وجناح) من متعة أكيدة، فالرحلات تتسرّب إلى الروح والقلب معاً، لكنها، أيضاً، تنماز بإفصاحها الثقافي المقتن بوعي كاتبها الحاد بأنه يكتب لقارئ تعنيه معرفة التجاذبات والصراعات بين المركز والهامش، تلمس الحالات الإنسانية التي قد تشبهه برغم البعد المكاني والزمني، وإضاءة غموض بعض الأحداث التاريخية... ملثماً يعنيه، أي القارئ، كذلك أن يرى بعين الشاعر هذا الكون المجبول على الخسارة والدمار، مستمتعاً، مثلاً، بقصيدة الضاد، بالطبيعة التاييلاندية، بسهرة محفل القمر، ولربما متضوياً عبق قصائد ولادة وزيرون بقرطبة... أي إن الرحلات جميعها هي ائتلاف ساحر بين رؤية وجودية وثقافية وبين إمتاع يمتح من روح محمد الحراثي الشاعر الرامبوي الجوال الذي لا ينلي من السفر الأنثيق والفووضي معاً.



# محتويات الكتاب

إطار حوار.....	7
القسم الأول: تجديد البنية والوعي في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.....	15
بنية العالم الهشة في (عزف منفرد على إيقاع البتر).....	17
البنيات المخاتلة في "اعتقال الغابة في زجاجة".	25
"سيمفونية النوارس" سحرانية المكان والذاكرة.....	35
"سرقات صغيرة" نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر.....	41
(ليالي على الرّصيف) لمحمد آل فاضل الوعي بمقارنات العالم والكتابة.....	49
القسم الثاني: المتخيل الملتبس ومخالطات الهاشم.....	57
(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي من قيد البنيات إلى حرية الذات.....	59
بنية التناص وشعرية السرد في رواية (سوق النساء) .....	67
(التباس المتخيل في (امرأة النسيان).....	73
التخيل المركب في رواية (نوميديا).....	79
"زاوية العميان" السيرة التخييلية للهامش.....	87
رواية (نيران شقيقة) امتحان السلطة والهامش.....	93
رواية (إصرار) رحلة في أعطاب الروح.....	99
القسم الثالث: قضايا ثقافية في الروايات المعاصرة.....	107
رواية "المُؤْهِمات" تفكيك نسووي لنسق الفحولة.....	109
الهوية المنشطرة وأشكال النسق الاستعاري في (ساق الباumbo).....	123
(تغريبة العبد) رواية مفهومية بفائق التاريخ.....	133

139 .....	(القوس والفراشة) شعرنة الألم والفضاء
147 .....	(في الهنا) لطالب الرفاعي نقد بنية الخطاب وسلطة المؤسسة.
157 .....	(دواير الساحل) لمحمد غرناط أحلام المثقف الانهزامي
163 .....	<b>القسم الرابع: تجديد الأنساق الفنية في محكي السفر.....</b>
165 .....	(كتاب الأيام) مركزية التخييلي في محكي السفر .....
175 .....	(عين وجناح) السَّفَرُ الرَّامبويُّ للشاعر .....
188 .....	خاتمة.....
189 .....	محتويات الكتاب.....



مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

[lisanerab.com](http://lisanerab.com) رابط بديل

# عبدالرزاقي المصباحي

- باحث وكاتب مغربي.
- أستاذ مكون في المركز الجهوي مهن التربية والتكوين.
- يعد دكتوراه في موضوع النقد الثقافي.
- حاصل على شهادة التبريز في اللغة والآداب العربية.
- حاصل على شهادة الماستر المتخصص في المناهج اللغوية والأدبية لتدريس اللغة العربية من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس سنة.
- حاصل على شهادة الأهلية التربوية (الأستاذية) لتدريس اللغة العربية بالثانوي التأهيلي من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.
- حاصل على دبلوم المركز التربوي الجهوي بمراكبش (الأستاذية بالثانوي الإعدادي).
- صدر للكاتب (النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)، عن دار الرحاب الحديثة، لبنان، 2014.
- وبالاشتراك:
  - (مدارج الهوى: دراسات وشهادات)، منشورات الديوان، ط1، آسفي-المغرب 2007.
  - (الكلم والضوء وما إليهما)، منشورات جمعية محترف الكتابة، فاس-المغرب ط1، 2012.
  - (الرواية والسفر: تقاطعات التخييلي والتسرجيلي)، منشورات مختبر السرديةات، كلية الآداب ابن مسيك، الدار البيضاء، المغرب 2015.
- نشر دراساته وبحوثه في عدد من المجلات والجرائد والملاحق الثقافية المغربية والعربية.
- شارك في عدد من الندوات العلمية ولقاءات الثقافية والتربوية.

# شعرية السرد، تدوير الكتابة، مركبة الهامش

ـ شعرية السرد، تدوير الكتابة، مركبة الهامش  
ـ كتب القراءات التي يتضمنها هذا الكتاب في  
ـ مراحل زمنية متفرقة تصل إلى سنوات أحياناً.  
ـ ولم يكن في نيتها أن جمعها في كتاب واحد،  
ـ إلا حين تبين لي أنها تؤدي غایتين اثنتين:  
ـ الأولى محاولة استغوار الأنساق السردية  
ـ والمعاكمة في الأعمال السردية المقاربة،



ـ والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابة عن أعمال حظيت وأصحابها  
ـ باهتمام إعلامي لافت، وأخرى لكتاب شباب وكهول لم تزل أعمالهم هذا  
ـ الحظ بالرغم مما قد تكتنفه من عمق وتجدد فنيين.  
ـ وهذه القراءات إذ تأمل أن تتحقق في هذا المسعى فلا بد من التأكيد أنها،  
ـ أيضاً، تماماً جانباً روحاً لدى كاتبها، لكونها توثيقاً لعلاقة حميمة جمعتني بهذه  
ـ النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاً.

ISBN 978-9953-594-68-2



9 789953 594682

مُؤسسة الرجاء للنشر والتوزيع  
الطبعة الأولى ٢٠١٤



لبنان: 00961 3 359788 | 00961 7 241032

ص. ب: 11/3847 - بيروت - لبنان

alrihabpub@terra.net.lb

ahmad.fawaz@live.com